

# Somática, performance e novas mídias

Ciane Fernandes, Ivani Santana  
e Leonardo Sebiane

Organizadores

Este livro é uma coletânea composta por textos de 27 autores de várias localidades do Brasil e do exterior, sobre três temáticas cada vez mais relevantes e necessárias. Somática, performance e novas mídias se entrelaçam aqui tanto quanto em nossas práticas artísticas e acadêmicas, em experiências para além do palco cênico, reinventando realidades diversas, híbridas, transversais e ecológicas. O fazer artístico corporalizado como modo de gerar conhecimento e inovação é a tônica deste livro, integrando performance e pesquisa, corporeidade, ambiente e escrita; criação e reflexão; vivência pessoal sensível e engajamento social e político; o feminino, o sonhar, a comunicação e a(s) história(s); natureza, organicidade, urbanidade e cultura digital. Dividido em três partes, o livro atravessa desde a improvisação como composição em tempo real e a interface do corpo com os dispositivos digitais pela mediação tecnológica, passando por experiências ímpares de professoras-artistas-pesquisadoras da Costa Rica com relação a ciclos femininos, os afetos e processos pedagógicos e ambientais, até a prática artística como pesquisa, manifestações pela democracia, elementos históricos da somática no Brasil, bem como alguns de seus trânsitos recentes, em diálogo com culturas originárias e o meio ambiente.

# **Somática, performance e novas mídias**

# UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



## EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



Apoio:

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA)

Proap/Capes

Ciane Fernandes

Ivani Santana

Leonardo Sebiane

**Organizadores**

# **Somática, performance e novas mídias**

Salvador

EDUFBA

2022

2022, autores.

Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Analista editorial

Mariana Rios

Imagem de capa

Alba Pedreira Vieira

Coordenação gráfica

Edson Nascimento Sales

Revisão e normalização

Tikinet Edições Ltda.

Coordenação de produção

Gabriela Nascimento

Capa e diagramação

Camila Costa Mamona

Projeto gráfico

Miriã Santos Araújo

---

#### Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

Somática, performance e novas mídias / organizadores, Ciane Fernandes, Ivani Santana, Leonardo Sebiane. – Salvador : EDUFBA, 2022.

350 p. : il. ; 17 x 24 cm

Textos em português, inglês e espanhol.

Contém biografia

ISBN: 978-65-5630-464-9

1. Dança na arte. 2. Coreografia. 3. Linguagem corporal. 4. Arte e tecnologia.  
I. Fernandes, Ciane. II. Santana, Ivani. III. Sebiane, Leonardo.

CDU – 792.83

---

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo,

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador, Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br) | [edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

# Sumário

Prefácio	9
<b>Parte 1</b>	
Plantar flores na autopista: as relações entre dança e educação somática em práticas performativas nas cidades do Rio de Janeiro e Bruxelas	15
<i>Lígia Losada Tourinho</i>	
An algorithmic conundrum: what covid-19 reveals	29
<i>Andrea Davidson</i>	
Corpo e imagem do corpo: dias de experiências performativas em tempos de covid-19	47
<i>Christina Fornaciari</i>	
Performance em telepresença no mundo ao qual somos sensíveis, hoje	59
<i>Maria Beatriz de Medeiros</i>	
Ofereço-te uma outra dança! Experimentos artísticos da cultura digital	71
<i>Ivani Santana</i>	
Composição em tempo real: uma ideia sobre a cena improvisada em dança	85
<i>Jarbas Siqueira Ramos · Mariane Araujo Vieira</i>	
Improvisação e lógica compositiva em dança a partir do lugar	101
<i>Líria de Araújo Morais</i>	

## Parte 2

- La esfera afectiva de un proceso laboratorio** 117  
*Mariela Richmond*
- A dinâmica entre o teatro e as mídias digitais** 131  
*Paula Rojas Amador*
- Mujeres en llamas o El Canto de la Ave Fénix: instalación performática a partir de una investigación sobre la menopausia** 147  
*Roxana Avila Harper · Anabelle Contreras Castro*
- La BIOinstalación: laboratorio del estar/hacer/ser** 161  
*Tatiana Sobrado*
- #Ocupageodésica: experiências somático-performativas em-com natureza, arte e bem-estar** 175  
*Heron do Espírito Santo Sena Santana · Leonardo José Sebiane Serrano*

## Parte 3

- Os sonhos e a prática somática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup>** 191  
*Patricia de Lima Caetano*
- Entre a Somática e a Dança: reflexões epistemológicas e desdobramentos contemporâneos** 203  
*Maria Albertina Silva Grebler · Diego Pizarro*
- Um berro gaúcho: improvisação, práticas somáticas e reenactment na cidade de Porto Alegre/RS nos anos 1970 e 2010** 221  
*Mônica Fagundes Dantas · Suzane Weber da Silva*

<b>Performatividade e presença em manifestações políticas no Brasil</b>	235
<i>Lucio Agra · Lenine Guevara</i>	
<b>A prática como pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações</b>	253
<i>Melina Scialom</i>	
<b>Explorando a dança que emerge: pesquisa-criação coreográfica ativada por espacialidades além do palco cênico</b>	273
<i>Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda</i>	
<b>"E a arte com isso?"... poéticas ecosomáticas em videoperformance</b>	287
<i>Alba Pedreira Vieira</i>	
<b>No movimento das marés: Somática, imersão como pesquisa e criação em dança</b>	303
<i>Ciane Fernandes</i>	
<b>The mermaid tear factory: ecoperformance, climate emergencies and activism of the sea</b>	321
<i>Elizabeth Doud</i>	
<b>Sobre os autores</b>	341

**En un Principio**  
**(de Poemas para un día cualquiera)**

de Ana Istarú

Tradução de Antonio Miranda

*No início era minha mãe  
caverna tépida e arredondada  
berço de carne florescida,  
rincão banhado de pulsações,  
cascata de lençóis engomados.  
E no início era meu pai,  
horto de trepadeiras sob a lua,  
sangue claro de amor nas janelas  
contra seu pescoço de lume.  
Então eu cresci, ramalhada suave,  
como um ventre intenso  
sobre seu ventre.  
E a vida me despertou  
no país acima do chão  
com o odor que brota dos troncos  
e as mãos que dependuram roupa nos pátios,  
quando a chuva rebenta  
sobre outubro  
cavalo imenso e desbocado.*

## Prefácio

Desde a fundação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), enfatizamos a prática e criação artísticas como parte das pesquisas. A opção de realizar defesas com encenação vem confirmar esse intuito que, no entanto, não depende deste modo de finalização para terem partido de processos eminentemente criativos e fundados na prática artística. No caso específico da Linha III, adicionamos a este enfoque a busca por paradigmas inovadores, transgressivos e relevantes nas artes cênicas da atualidade, através de pesquisas fundadas na prática artística corporalizada. A partir desta perspectiva, criamos a Linha de Pesquisa III, inicialmente denominada de Corpo e(m) Performance, atualizada em 2014 para Somática, Performance e Novas Mídias e, em 2021, para Corporeidades e Interfaces: Somática, Performatividades e Artes Digitais. Essas três temáticas se estimulam mutuamente, às vezes se sobrepondo, às vezes se diferenciando em suas especificidades complementares, mas sempre criando composições em tempo real. Assim, as três temáticas se entrelaçam ao longo de todo o livro, e todas atravessam as três seções que o organizam.

Autores que compõem este livro incluem professores desta linha de pesquisa, bem como alguns ex-alunos de destaque, que já são professores de outras instituições de ensino de reconhecida importância nacional e até mesmo de instituições internacionais e diversos pesquisadores convidados, cujos estudos vêm fazendo parte de nossos projetos e dialogando com novas epistemologias e buscas acadêmicas e de vida.

A primeira parte oferece ao leitor algumas reflexões sobre a corporeidade, a somática e a cognição como aspectos relevantes no processo criativo e na concepção de obras que estão interessadas em discutir nossa relação com o mundo em que vivemos, com a cultura digital, com os problemas políticos, sociais e de saúde pública da atualidade. Os capítulos estão fundamentados tanto em teorias e conceitos contemporâneos como também nos conhecimentos que emergem do próprio fazer artístico, da experiência performativa do aqui e agora, da improvisação como uma composição em tempo real e da interface do corpo com os dispositivos digitais pela mediação tecnológica. O fazer artístico é a tônica deste livro.

Na segunda parte, sobre Somática, performance e novas mídias na Costa Rica, se pretende dar a conhecer alguns dos focos de (inter)ação da linha de pesquisa do PPGAC/UFBA e este país da América Central, um país com uma história particular nas suas relações com a cultura, a educação superior e a pesquisa nas artes cênicas. Nessa parte temos a valiosa colaboração de mulheres professoras-artistas-pesquisadoras que contam histórias sobre o afeto na troca de saberes, num processo de ensino-aprendizagem; num breve relato das relações entre teatro e novas mídias; ou na escrita de uma performance sobre a menopausa; assim como o uso didático-performativo das bioinstalações no curso de interpretação da Universidad de Costa Rica. Nesta breve passagem pelos registros das colegas costarriquenhas há também uma pequena homenagem ao Projeto Ocupa Geodésica (UFBA), que se desenvolveu a partir de atividades do Coletivo Pleorama e do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades e(m) Eco-Performance (Gipe-Corpo), sendo que este capítulo específico foca uma das várias ações da ocupação, denominada Tenda da Cura, em que os autores expõem a necessidade da relação natureza-arte-bem-estar em períodos (pré/pós-)pandêmicos.

Na terceira parte, a prática artística como pesquisa dialoga com a Somática e a performance, extrapolando tempos e espaços, entre histórias e inovações, em busca de afirmações presentes da autonomia da arte rumo à democracia e ao ecocentrismo. Textos nessa parte discutem desde a história da Somática no Brasil, passando por processos criativos somáticos que utilizam o sonhar, o *reenactment* e o espaço dinâmico – tanto natural quanto urbano –, até atravessamentos entre performance, pesquisa, política e meio ambiente.

Efervescente como nossa Linha III, esta publicação conjuga três temáticas cada vez mais necessárias, enfatizando: a importância do cuidado cria-

tivo, adaptável e relacional de si, de todas as formas de vida e do ambiente; o papel fundamental das artes da presença, enquanto memória, atualização constante e promessa de possibilidades criativas expandidas em ambientes dinâmicos para além do confinamento (quer seja ele mental, emocional e/ou físico); e a relevância crescente de modos críticos e atuais de interagir e cocriar em ambientes virtuais tão dinâmicos como a própria vida.



# Parte 1



## **Plantar flores na autopista:** as relações entre dança e educação somática em práticas performativas nas cidades do Rio de Janeiro e Bruxelas

Lígia Losada Tourinho

*Entre estrutura e imprevisibilidade, conhecimento é criado por diferentes corporeidades e espacialidades em constante relação e transformação, como na dinamosfera de Laban (1974), em configurações espiraladas e espelhadas como, por exemplo, o anel de Möebius. Assim, em vez da máxima linear 'penso, logo existo' de Descartes, guiam-nos outros pressupostos mais entrelaçados e dinâmicos, como 'sinto, logo existo' (OLIVEIRA, 2006), 'performo, logo pesquiso', 'movo e sou (co)movido, logo, aprendo com o ambiente', entre outros. Nesse contexto integrado, movemos também a famosa citação de Pina Bausch: 'Eu não estou interessada em como as pessoas se movem, mas no que as move' (SERVOS; WEIGELT, 1984, p. 15-16). Numa espiral que integra como nos movemos (forma) e o que nos move (conteúdo), costumo perguntar aos pesquisadores 'como se move o que nos move?'*

(FERNANDES, 2018, p. 120)

Esta imagem germinal, *Plantar flores na autopista*, representa a questão essencial de um projeto artístico em dança que se dá em colaboração e em residência entre Lígia Tourinho (Rio de Janeiro, Brasil), aquela que vos escreve, e Marie Close<sup>1</sup> (Bruxelas, Bélgica), que neste texto assume uma voz espectral, a partir do filtro de meus relatos. É também o título de nosso duo em dança contemporânea. Nossa colaboração surgiu casualmente, após um encontro fomentado pela intuição de uma amiga em comum, também artista e produtora. De imediato identificamos o desejo de realizar projetos performáticos e coreográficos com o suporte do Life/Art Process® (LAP) de Anna Halprin, escola de formação de Marie, e do sistema Laban/Bartenieff, no qual sou especialista e *Certified Movement Analyst* (CMA) – analista do movimento.

Nossas intenções plainavam pelo desejo de estimular a colaboração, a valorização da diversidade, de éticas e poéticas das práticas das redes de mulheres e da conexão com a natureza pela via da potência da dança e dentro dos paradigmas da abordagem somático-performativa<sup>2</sup> de Fernandes (2018). Acreditamos no potencial criativo das residências artísticas e que o encontro é um gesto micropolítico gerador de potências transformadoras do entorno e de novas possibilidades.

---

1 Artista multidisciplinar da companhia de dança Eau de la Danse, pesquisa, cria performances e é educadora de dança contemporânea em escolas. Ministrou *workshops* nas instituições brasileiras Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRio) e participou de vários projetos de arte-social, oferecendo espaços de expressão em comunidades principalmente com mulheres. Licenciada em Comunicação Social (Bruxelas, 2001), através da fotografia começa a revelar sua perspectiva no mundo. Viajante, se inspira nas culturas europeias, latinas e africanas e cria dinâmicas artísticas entre continentes. Formada pela Anna Halprin em Life/Art Process (2014), Improvisação e Performance (2009-2015) com Dominique Duszynski, Julyen Hamilton, Jules Beckman, Mark Tompkins, Laban e Bartenieff (2006-2010). Utiliza essas práticas para ancorar seu trabalho como *performer*, pedagoga e professora somática. Criou vários espetáculos e performances para teatro, museus e espaço público, destacando *De mainS*, *Entre les mailles du fil*, *When I see green*, *Poésie de l'instant*. Mais informações: Marie Close (c2020).

2 “[...] é uma metodologia de prática como pesquisa, mais especificamente de prática artística como pesquisa, que associada a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo de conhecimento”. (FERNANDES, 2018, p. 119)

É pela construção do comum que se coopera na insurgência micropolítica, cujos agentes se aproximam 'via ressonância intensiva' que se dá entre frequências de afetos (emoções vitais). Trata-se de tecer múltiplas redes de conexões entre subjetividades e grupos que estejam vivendo situações distintas, com experiências e linguagens singulares, cujo elemento de união são embriões de mundo que habitam os corpos que dela participam, impondo-lhes a urgência de que sejam criadas formas das quais tais mundos possam materializar-se completando assim seu processo de germinação. Isto é possível num campo relacional e desde que nele prevaleçam desejos que busquem guiar-se por uma bússola ética, o que faz com que o resultado de suas ações seja necessariamente singular. (ROLNIK, 2018, p. 141)

Nossas trocas foram iniciadas pelo compartilhamento de nossas metodologias de pesquisa, partindo da curiosidade sobre as aproximações entre a metodologia do LAP e suas possíveis conexões com o sistema Laban/Bartenieff. Em novembro de 2016, logo quando nos conhecemos, Marie Close estava no Brasil e organizamos um *workshop* de oito horas de duração sobre o LAP para alunos e professores do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde sou professora. Em seguida, Marie retornou para a Bélgica e seguimos em contato, planejando um novo encontro, uma residência artística no Brasil com maior duração e que resultasse em uma performance. Seguimos plantando sementes com o intuito de frutificar nossa parceria e edificar um projeto de pesquisa em longo prazo.

Um dos aspectos fundamentais no Life/Art Process é que começamos com a linguagem comum do movimento. Todo mundo tem um corpo e todo corpo se move. Nenhum de nós precisa ser ensinado a mover-se porque todos já estamos em movimento. A linguagem do movimento é a nossa língua mais fluente e uma linguagem que todos os seres humanos têm em comum. Essa é a chave do seu poder de comunicação, que cria relacionamentos, desenvolve nossas emoções e influencia nossa experiência.<sup>3</sup> (HALPRIN; KAPLAN, 2019, p. 12, tradução nossa)

---

3 "A fundamental tenet in the Life/Art Process is that we begin with the common language of movement. Everyone has a body and every body moves. None of us has to be

Em abril de 2017, Marie retorna ao Brasil para realizar uma residência no Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Nesta imersão, consegue desenvolver um aprofundamento na metodologia de composição do LAP com base no trabalho somático; improvisação e composição instantânea; desenho, voz e escrita automática; criação de *score*;<sup>4</sup> e composição em grupo. O objetivo era a realização de um processo de criação em dança que tinha como tema “raízes”. O projeto contou com a participação de um grupo de 16 artistas da dança,<sup>5</sup> entre alunos e professores da UFRJ. Eu participei como organizadora e *performer*.

Ela conduziu o grupo em um mergulho criativo a partir das histórias de vida de cada um. Foram seis encontros para dançar, desenhar, escrever, sonhar, cantar e criar. Experiências que proporcionaram a conexão consigo mesmo, com o outro, e revelaram mundos invisíveis. A residência se deu através da questão urgente: o que em minha vida e arte me conecta com a minha força e como revela minha vulnerabilidade? Exploramos como a força e a vulnerabilidade se completavam, se opunham, se molestavam, se acalmavam e se curavam. Essas qualidades do corpo nos permitiram conectar com nossa parte crua, sensível, criativa, ousada, intuitiva e caótica. Foi criada uma performance e realizadas duas apresentações, uma no Salão de Dança Helenita Sá Earp na UFRJ e outra no Teatro Angel Vianna do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2020).

A pesquisa sobre raízes nos trouxe a imagem “plantar flores na autopista”. Seguimos sonhando projetos em parceria e criando recursos para serem realizados. Com o fortalecimento de nossa colaboração, o desejo de propor um projeto de maior amplitude aumentou e se mostrou viável. No ano seguinte,

---

taught how to move because we are all already moving. The language of movement is our most fluent tongue and a language all human beings hold in common. This is the key to its power to communicate, create relationships, evolve emotions, and influence our experience”.

- 4 Termo desenvolvido por Lawrence Halprin com o intuito de auxiliar Anna na organização de suas criações. “Score” corresponde a um conjunto de instruções e gráficos gerais para o processo de criação coreográfico, a partir de eixos referenciais como temporalidade, o local e as ferramentas de uma apresentação, permitindo maior flexibilidade e espontaneidade durante a performance.
- 5 Beatriz Pizarro, Dally Schwarz, Diogo Albuquerque, Erivan Borges, Fabiana Amaral, Flora Bulcão, Gilson Motta, Igor Capanema, Lígia Tourinho, Lucas Fonseca, Maria Inês Galvão, Marina Elias, Muryell Dantie, Patricia Pereira, Tais Almeida e Yuri Dias.

2018, fomos contempladas pela convocatória de residências artísticas *Cheval Noir*, da Fédération Wallonie de Bruxelas, para realizar um projeto em abril daquele ano. Desta vez, fui até Marie e realizamos nossa residência na Bélgica.

Lançamo-nos ao desafio de criar um duo a partir da imagem “plantar flores na autopista”. Além do apoio da comunidade francófona de cultura (*Cheval Noir*), estabelecemos parceria com o consulado brasileiro, através da Casa do Brasil em Bruxelas, e com o Grand Studio, onde realizamos grande parte de nossos laboratórios de criação e ensaios.

Desafiamo-nos a experimentar a delicadeza na aridez de nosso tempo como estratégia de mudança, valorizando a diversidade e experimentando as conexões entre a natureza e a cidade. O ponto de suporte metodológico para a criação foram as relações entre a dança e a educação somática através de uma investigação sobre os pontos de contato entre o LAP e o sistema Laban/Bartenieff. “Os recursos da dança – por prazer, arte ou terapia – cristalizam qualidades do movimento e comportamento comuns. Portanto, o estudo do movimento da dança é um estudo das possibilidades do movimento humano, tanto funcionais quanto expressivas”.<sup>6</sup> (BARTENIEFF, 2002, p. 143, tradução nossa) Indagamo-nos sobre possibilidades de relacionar o fraseado dos exercícios básicos de Bartenieff<sup>7</sup> com os *movement ritual*<sup>8</sup> de Anna Halprin e sobre como criar *scores* a partir das categorias corpo, espaço, esforço e forma do sistema Laban/Bartenieff.

Propusemo-nos a experimentar propostas de *score* usando os esforços de Laban relacionados à imagem motora “plantar flores na autopista”, com o intuito de criarmos cenas que buscassem refletir sobre a corporeidade das mulheres e suas relações com a natureza e a cidade. Acreditamos na potência das imagens

---

6 “The resources of dance – for pleasure or art or therapy – crystallize qualities of ordinary movement and behavior. Therefore, the study of dance movement is a study of human movement possibilities, both functional and expressive”.

7 São seis exercícios básicos de Bartenieff, prevendo integração, conectividade e desencadeamento em fraseado de movimento. São considerados básicos pois estão relacionados a uma preparação para a caminhada e para ações cotidianas como se sentar, andar, levantar.

8 Trata-se de sequências estruturadas de movimento que servem como preparação e corporalização da abordagem de Halprin para a experimentação criativa.

de provocar leituras capazes de interferir em nossa percepção de mundo. O corpo é o nosso primeiro espaço de atuação, é um espaço político primordial.

A valorização das relações culturais trazidas pelos estudos feministas implicam [sic] diretamente na valorização do imaginário, pois o imaginário é o DNA da cultura e da arte. O proposto deslocamento da história social para a história cultural coloca em evidência a dimensão simbólica, trazendo questões fundamentais para arte, se pensarmos nela não apenas enquanto linguagem, mas sobretudo enquanto imagem, manifestação explícita de imaginários – e no caso do teatro em imaginários encarnados. Ao próprio ato de encarnação soma-se a dimensão de revelação, de tornar visível, nos conduzindo ao lugar de origem do teatro no sentido de *théatron*, que é o lugar de onde se vê, lugar onde algo é revelado, e *theomai*, que qualifica esse ver como uma ação especial, uma experiência de intensidade, meditativa, inquiridora, que busca um significado mais profundo, um olhar que interpela aquilo que olha, olhar que traz em seu âmago uma hiância que não se pode fechar. (FABRINI, 2016)

Na metade do duo, realizamos um jogo de palavras e gestos. Marie dá a definição de “autopista”: estrada que liga dois destinos e busca facilitar o trânsito de veículos em alta velocidade. Ela pergunta o que a palavra significa para mim. Eu faço um gesto e ela repete junto comigo. Eu pergunto o que significa sonhar que está plantando: bom presságio, pois é um símbolo de fertilidade. Pergunto o que significa para ela, que faz um gesto e em seguida repetimos juntas. Depois perguntamos ao público: alguém poderia nos oferecer um gesto sobre o que significa plantar flores? Após realizar o gesto, pedimos para todos repetirmos. Pedimos para uma última pessoa e novamente repetimos seu gesto.

O duo *Plantar flores na autopista*<sup>9</sup> estreou em 2018 no *Le Brass*, em Bruxelas.

---

9 Ver: <https://ligiatourinho.wixsite.com/plantarflores>. Acesso em: 18 nov. 2020.



**FIGURA 1** – *Plantar flores na autopista*, Le Brass, Bruxelas

Fotógrafa: Victoria Donnet.<sup>10</sup>

Seguimos idealizando como realizar uma próxima residência artística no Brasil e um aprofundamento de nosso duo seguido de uma circulação. Projetamos aprofundar a dramaturgia do duo focando em imersões na cidade e na natureza, em desenvolver uma trilha sonora original, um projeto de iluminação e em aprimorar os figurinos e objetos. Idealizamos também uma segunda residência artística na UFRJ, desta vez vinculada também ao Programa de Pós-Graduação em Dança. Marie submeteu uma proposta ao edital de pesquisas artísticas da Fédération Wallonie de Bruxelas e foi contemplada com este apoio para retornar ao Brasil.

Para o aprofundamento do duo, realizamos uma residência artística na natureza, no Espaço Lua Branca (c2020), em Baependi/MG. Ficamos oito dias pesquisando e criando. Lá, além de laboratórios de criação, realizamos uma oficina e produzimos um documentário (PLANTING..., 2019) sobre nossa pesquisa e parceria entre continentes, para ser apresentado no evento POP Moves: Moving Beyond Coloniality, na Roehampton University, em Londres.

---

<sup>10</sup> Ao final de nosso processo de criação, estabelecemos um diálogo com a artista francesa Victoria Donnet, também formada na escola do LAP, e parceira de trabalho de Philippe Decouflé. Ela realizou os registros em vídeo e fotos de nossa pesquisa, e fizemos também experimentações em sala de trabalho.

Nossa residência na cidade aconteceu no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Nela, estabelecemos parcerias para aprofundar aspectos do duo.<sup>11</sup> Nossa circulação nacional passou pelos teatros cariocas Angel Vianna (do Centro Coreográfico) e Cacilda Becker – da Fundação Nacional de Artes (Funarte) – e pelo Arena do Sesc Campinas, em São Paulo/SP. As apresentações na cidade do Rio de Janeiro/RJ estavam vinculadas à I Mostra de Obras e Pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Dança (2019) e à Ocupação do Teatro Cacilda Becker: 100 Anos de Helenita Sá Earp. (HELENITA SÁ EARP, [2020]) Fomos também contempladas com o apoio da Funarte para realizar duas oficinas.<sup>12</sup>



**FIGURA 2** – *Plantar flores na autopista*, Centro Coreográfico, Rio de Janeiro/RJ

Fotógrafo: Cícero Rodrigues.

---

11 Firmamos parceria com os músicos Daniel Ruiz e William Lage para a composição da trilha original; com o iluminador José Geraldo Furtado para a concepção do projeto de iluminação; para documentação e memória fotográfica do projeto, nos conectamos com Cícero Rodrigues; e para registo em vídeos, com Isabela Oliveira.

12 As oficinas foram realizadas nas cidades de Baependi/MG, no Espaço Lua Branca, e em Campinas/SP, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), através de parceria com a professora e diretora Verônica Fabrini.



**FIGURA 3** – *Plantar flores na autopista*, Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro/RJ

Fotógrafo: Cícero Rodrigues.

Concomitantemente, Close realizou uma nova residência na UFRJ, integrando docentes, alunos das graduações, do mestrado em dança da UFRJ e artistas da cidade do Rio de Janeiro/RJ. Novamente participei como organizadora e *performer*. A residência foi denominada *Fronteiras invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia*. A proposta consistiu em experimentar o espaço interno como estratégia de fortalecimento da essência das coisas e para estreitar as fronteiras invisíveis. Foram selecionados 17 bailarinos<sup>13</sup> para o processo de criação e apresentação de performances! O processo durou de 12 de novembro a 8 de dezembro de 2019 e se deu prioritariamente no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. O processo de criação artística foi concluído com quatro apresentações, duas no Teatro Angel Vianna e duas no Teatro Cacilda Becker, também vinculados à I Mostra de Obras e Pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Dança e à Ocupação do Teatro Cacilda Becker: 100 Anos de Helenita Sá Earp.

13 Camila Simonin, Carina Barreto, Caroline Ozório, Clarice Silva, Eleonora Gabriel, Erivan Borges, Fernanda Nicolini, Giulia Scarpa, Julie Coelho, Lígia Tourinho, Luana Garcia, Marcela Cavallini, Mariana Nomelini, Mônica Emilio, Pedro Gomes, Raphael Arah e Stela Guz.

A criação se deu a partir da exploração dos temas “espaço” e “tempo”, das urgências de exílio e da ideia de que corremos para ganhar tempo e perdemos espaço. A pesquisa também buscou experimentar a partir do vazio de dentro de cada participante e dos subtemas “fronteiras”, “invisibilidades” e “liminaridades”. Motivos de criação: espaço *in & out*. Qualidade ou quantidade? Vida ou sobrevivência? Será que as fronteiras são uma questão de tempo e espaço? Quais fronteiras são visíveis? Quando existem fronteiras? Para se proteger do quê? Como respeitar os limites do outro ou penetrar sem invadir? Que espaço me ofereço? Quando o tempo se torna suspenso? Quando o tempo se torna extensível?



**FIGURA 4** – *Fronteiras invisíveis*, Centro Coreográfico, Rio de Janeiro/RJ

Fotógrafo: Cícero Rodrigues.



**FIGURA 5** – *Fronteiras invisíveis*, Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro/RJ

Fotógrafo: Cícero Rodrigues.

Ao relatar o percurso desta parceria artística e seus produtos, me lanço ao desafio de discutir as práticas de cocriação e as obras artísticas provenientes deste encontro como projeto e produto de pesquisa, que se dá na presença e no estúdio, afirmando, como definem Fortin e Gosselin (2014), que o processo criativo é uma forma contínua de construção de conhecimento.

As metodologias guiadas pela prática buscam colocar em permanente fricção três eixos de conhecimento: o primeiro deles é a experiência do processo artístico no corpo, como elemento preponderante; o segundo, a reflexão crítica resultante da aproximação empírica; e o terceiro, o conhecimento teórico conceitual que irá dialogar com a experiência prática. (GERALDI, 2019, p. 144)

Uma performance coreográfica também pode ser vista como um gesto micropolítico de interferência no entorno e na realidade do lugar em que se encontra. É uma ideia que valoriza a potência dos atos performativos em dança, uma vez que o corpo que dança pode mobilizar o espaço e suas leituras em instâncias não cotidianas e através de movimentos, sonoridades e

coreografias expandidas. A partir de elementos de modificação espacial e das colaborações plurais entre arte e movimento, promove diálogos e possíveis conexões entre cidade-natureza-femininos.

A reunião de um grupo, o encontro entre duas mulheres, em convivência corpo a corpo e duração prolongada, é um ato gerador de potências e novas possibilidades estético-políticas. Este projeto aproxima duas artistas, pesquisadoras da arte do movimento, de diferentes histórias e trajetórias, a partir de suas singularidades e realidades. Juntas, somos capazes de nos indagar temas que jamais teríamos pensado sozinhas, agimos com o intuito de refletir, provocar e interferir nas camadas do macromundo através de nossas propostas artísticas.

No título do duo está implícita a questão central da pesquisa, os tensionamentos entre a natureza e a urbanidade, entre a cidade e o campo, entre os continentes que habitamos e as relações entre terceiro e primeiro mundo. Através da nossa colaboração, artistas mulheres, e a partir dessas particulares, relações com o entorno e da realidade de nossas corporalidades, operaram dispositivos micropolíticos para tentar transformar situações do imaginário através da arte da dança. A delicadeza está na maneira de construir as poéticas, e nesta escala propõe-se a chegar em um lugar de provocação e afetação do macromundo.

Nossa colaboração nos lança constantemente diante de duas questões pungentes: como as relações entre somática e dança se dão em lugares tão diversos como as cidades do Rio de Janeiro e Bruxelas? Que impressões, sensações e imagens surgem destas diferenças e que movimentos estes contrastes proporcionam? As residências realizadas nas duas cidades tiveram em comum a nossa gestão de criação e logística. Desenvolvemos dinâmica de parceria que se aprofundou a cada nova experiência. Hoje é possível reconhecer um padrão, pelo menos em todas as residências realizadas até aqui: nas criações em grupo, Marie era a facilitadora do trabalho criativo e diretora de cena e eu atuava como intérprete e organizadora da logística da residência (produção executiva). E em nosso trabalho em dupla, dividimos a criação e a cena.

Percebo que na residência em Bruxelas conseguimos ficar prioritariamente focadas na criação artística. Acredito que isso se deu principalmente pelo fato de que todo o suporte técnico conseguido era executado com maior qualidade e prontidão. Igualmente, as redes de divulgação funcionavam com mais dinamismo, devido à maior estrutura e aos hábitos culturais locais. Já

no Brasil, os trabalhos de logística, produção e montagem consumiram muito o nosso tempo. Levanto a hipótese de que estas diferenças resultam de um enorme desequilíbrio de recursos – materiais e humanos. No Brasil, muitas vezes operamos milagres e realizamos projetos com pouco recurso. Provavelmente isso implica em um tipo de formação profissional distinta. Enquanto no Brasil (ou em países de terceiro mundo) geralmente os artistas precisam acumular conhecimento de outras áreas – como produção (direção e execução), iluminação, som, assessoria de imprensa –, os artistas de primeiro mundo podem focar no trabalho de criação e performance (que já é enorme). Essas diferenças nos conduzem a pensar sobre toda a dinâmica de desigualdades existentes entre terceiro e primeiro mundo.

A imagem motora de nossa colaboração também pode ser reconhecida como uma imagem-sintoma. Em muitas localidades, as pessoas plantam flores e árvores nos buracos das autopistas para denunciar o descaso com a manutenção, geralmente dos trechos mais pobres. Ao olhar para essas diferenças, buscamos gerar aprendizados e encontrar brechas e escapes para plantar flores e valorizar a vida, para propor dinâmicas de desaceleração do tempo urgente avassalador da autopista, para amplificar a escuta e a fala das pessoas invisibilizadas, quer nos assuntos de criação, quer nos assuntos de convivência durante as residências do projeto. Reconhecemos que estas ações são nossa maneira de plantar flores na autopista.

## Referências

- BARTENIEFF, I. *Body Movement: Copying with the Environment*. New York: Routledge, 2002.
- CENTRO COREOGRÁFICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://centrocoreografico.wordpress.com/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- ESPAÇO LUA BRANCA. Baependi, c2020. Disponível em: <https://www.espacoluabranca.com/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- FABRINI, V. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela anima. *Revista Digital Art&*, São Paulo, ano 13, n. 18, 2016.
- FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.

- FORTIN, S.; GOSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.
- GERALDI, S. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, C.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. (org.). *Práticas somáticas em dança: body-mind centering em criação, pesquisa e performance*. Brasília, DF: Editora IFB, 2019. p. 139-150.
- HALPRIN, A.; KAPLAN, R. *Making Dances That Matter: Resources for Community Creativity*. San Francisco: Wesleyan University Press, 2019.
- HELENITA SÁ EARP. Rio de Janeiro, [2020]. Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- MARIE Close. Bruxelas: [s. n.], c2020. Disponível em: [www.marieclose.art](http://www.marieclose.art). Acesso em: 18 nov. 2020.
- MOSTRA DE OBRAS E PESQUISAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA, 1., 2019, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos* [...]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://producaoppgdan.wixsite.com/meusite/mostra-de-obras-e-pesquisas>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- PLANTING Flowers on the Highway Pop Moves 2019. [S. l.: s. n.], 21 nov. 2019. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Lígia Tourinho. Disponível em: [https://youtu.be/jlBLcV\\_TU0](https://youtu.be/jlBLcV_TU0). Acesso em: 18 nov. 2020.
- ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. 2. ed. São Paulo: n-1, 2018.

## **An algorithmic conundrum:** what covid-19 reveals

Andrea Davidson

The present reflexion emerged as an unexpected response to recent events in which mankind has been challenged by a tiny, invisible virus capable of seriously disrupting human pretensions, habits and assets in what amounts to a global catastrophe. Whereas my initial intention had been to write a “scholarly” article on state of art technology in a posthuman era, *voilà*, the force of current events and imposed confinement engendered a total re-questioning and re-positioning on the topic. If previously, the idea of posthuman reality had held a certain mystique as a forward-moving artistic potentiality, at the same time raising questions about the quality of life and art in an imagined technological future and in cyborg or technologically-synched bodies, in particular the present covid-19 hiatus has provided a salutary pause to rethink some of the narratives and claims advanced in the past 50 years surrounding and propelling us towards a brave new technological world.

For some, the idea of posthuman reality conjures a vision of machines, increasingly adept in simulating, replicating and replacing human traits, skills, needs and tasks – a co-evolution with technology to solve and alleviate material problems through greater efficiency, no matter what the ensuing human, ecological and environmental costs involved. For others, this imagined future is one full of apprehension,

perceived as guided and driven by elitist, fanciful technocrats supported by self-serving financiers, who leave the rest of humanity to blindly scramble behind, accept and adapt. If artists had tended to either eagerly embrace digital technologies as tools for creating alternative visions of the world – opening new horizons for art – or alternately, remain more reticent, fearing what they saw as a potential loss of meaning and embodiment in terms of human life and connection to others, as part of a generation of artists discovering and promoting these technologies from the 1990s on, I was excited about what I sensed as a new potential for art while at the same time finding myself constantly having to defend the possibility and value of sensual, physical incarnation within such an environment.

In his much-cited reflections on technology, Martin Heidegger (1977) claimed that the essence of *technē* lay in its capacity to reveal and provide access to new perspectives and possibilities. More cautious, Maurice Merleau-Ponty (1964 apud BARRY JUNIOR, 1991, p. 397) signalled the importance of understanding how human and technological bodies might “amplify” or “exceed” one another and how “the technical body both gets insinuated and insinuates itself into the ‘metaphysical structure of our flesh’”. Suggesting that perception *itself* is now to be understood as *technological* – that is, not simply a cultural phenomenon as is commonly thought – he notes that all technical amplification of the body comes at a cost. While the body may be *technically modifiable, amplification, as “a deformation or transformation”, implicitly leads to “the privileging of a certain form of perception and concomitant forgetting or masking of other possibilities”*. (apud BARRY JUNIOR, 1991, p. 398, emphasis added) The perceptual power of a particular technology or technological regime also distinguishes a particular historical “*time and a place*”. (apud BARRY JUNIOR, 1991, p. 399, emphasis added) Given the recent acceleration of technological evolution and its widespread implementation in all aspects of daily life, the risk these technologies pose of *tricking perception itself* or of being used for nefarious purposes – Big Brother surveillance tactics or other political/social/economical threats to individual subjectivity – encourages us to heed what James Barry Junior (1991, p. 399, emphasis added), after Merleau-Ponty, advances as: “[t]he transformation of perception by technology hold(ing) as its most negative, historical possibility, *the danger of entirely forgetting itself as perception and appearance*”.

In the current age of “fake news”, social media, voter manipulation, AI and genetic engineering, the potential obfuscation of facts and objective reality has reached new heights and may not be so simply dismissed as a result of blind consumer trust, the spell of augmented perceptual powers or a rationale of technologies considered as instruments to be mastered or to control others. A sign from nature, the covid-19 crisis is exposing numerous vulnerabilities in the structures of our contemporary world – governmental, socio-political, environmental, economic, scientific, medical and military – and this, in spite of the innovative technological advances of the 20th and 21st centuries to date. It is as if even the strongest believers in the merits and successes of technological development are being forced to admit that nature has had the upper hand, reducing mankind, despite its intelligence and *savoir-faire*, to admit its weakness. Honing in on the all-too tangible life and death reality of the Coronavirus – no virtual reality, no augmented reality here – philosopher Slavoj Žižek (EP. 880..., 2020) remarks “how uncertain the situation is, even for scientists [...] we don’t know what will happen”. This radical uncertainty represents, “an incredible change which affects each of us existentially”. Where is technology? “Those in power are offering us different new worlds. Basically, even if thousands die, it’s not important. The capitalist machinery has to be maintained [...]”. Following the lead of tech giants such as Eric Schmidt, ex-CEO of Google, who promise a “no-touch” future in which people can remain safely ensconced in the confines of their homes while interacting with the world for basic needs via streaming and cloud technology, Anuja Sonalker (SONALKER, 2020 apud KLEIN, 2020), CEO of a Maryland-based “self-parking” tech company, reiterates that “There has been a distinct warming up to human-less, contactless technology [...] Humans are biohazards, machines are not”.

Every major turn in the history of technology has introduced new paradigms – new ways of perceiving, experiencing and conceptualising the world – affecting modes of behaviour, communication, production and leisure. Today, despite the more laudable advances of technology for health, longevity, travel and communication, to name but a few sectors, a new digital “dictatorship” appears to be emerging that is inescapably driven by the “agendas” of huge tech monopolies, new alliances of military-industrial-pharma complexes, cyber espionage and warfare, “philanthropic capitalism”, increased surveillance and marketing concepts such as “perception management”, “data

mining”, “digital monetisation” etc. A generalized algorithmic exploitation of the masses as a raw material to be manipulated via the mining of personal data and behaviours, a manipulation of the democratic process and techniques of persuasion/repression through dis/misinformation strategies and the circulation of narratives promoting the alleged benefits of technologies like GMOs, 5G or vaccines, all without adequate testing, underscore the various forms of surveillance and control facilitated by increasingly complex and powerful computer systems, algorithms and artificial intelligence. As sociologist Naomi Klein (2020) reminds us of pre-covid-19 times, an

app-driven, gig-fueled future was being sold to us in the name of convenience, frictionlessness, and personalization. But many of us had concerns. About the security, quality, and inequity of telehealth and online classrooms. About driverless cars mowing down pedestrians and drones smashing packages (and people). About location tracking and cash-free commerce obliterating our privacy and entrenching racial and gender discrimination. About unscrupulous social media platforms poisoning our information ecology and our kids’ mental health. About ‘smart cities’ filled with sensors supplanting local government. About the good jobs these technologies wiped out. About the bad jobs they mass produced.

It was undoubtedly inevitable that as markets for telecommunications and derivative products were to reach a point of saturation, venture capital firms would turn elsewhere: to projects harnessing technology and the body in increasingly intimate and invasive ways; to new service-oriented products; and to new means of distribution. Thus, beyond for-profit medicine, investments in pharmaceuticals or the stoking of consumer interest in new bodily augmentations/protheses, investors, and in particular, hi-tech companies, have shifted focus towards AI, robotics, drones, biometrics and tracking technologies that survey and register humans’ behaviour, gesture and facial expressions, and yes, identity. Citizens of China and Palestine are openly tracked like animals under state control measures and constant surveillance of their trajectories, interactions, transactions and lives. These technologies are also exported around the world and involve a cross-pollination between police forces, military forces, and intelligence services. Merleau-Ponty’s warnings about the potential dangers of technology wherein perception might

forget its own status, no longer seem to apply. We have long skipped that stage. Hostages to capitalists who freely pillage our data and very bodies, selling them to the highest bidder and/or dictating our future behaviours with the promise of greater security and efficiency, the magical fascination/attraction of technology deflates rapidly.

Under these conditions, definition(s) of the posthuman can no longer be simply equated with techno-biological forms of evolution, nor to innovative expressions of human potentiality and development. First and foremost, one must speak in terms of commercial expansion. Consumers are becoming the “batteries” or open source of an experimental process destined to profit technocrats, would-be philanthropist-investors and political regimes – largely without our consent or consultation as to the direction these technologies will take. In a review entitled “The goal is to automate us’: welcome to the age of surveillance capitalism”, John Naughton (2019) examines Shoshana Zuboff’s (2019) notion of “surveillance capitalism” in *The age of surveillance capital*. The concept “unilaterally claims human experience as free material for translation into behavioural data”. (ZUBOFF, 2019 apud NAUGHTON, 2019) Although Zuboff (2019, emphasis in the original) remarks that some of these data are applied to service improvement, the rest constitute a “proprietary *behavioural surplus*, fed into advanced manufacturing processes known as ‘machine intelligence’, and fabricated into *prediction products* that anticipate what you will do now, soon, and later”. They are subsequently traded in a new marketplace Naughton calls “*behavioural futures markets*”: to tertiary businesses who maximize the value of repurposed data for their own benefit. He notes that if surveillance capitalists have grown immensely wealthy from such trading operations, “If we fail to tame the new capitalist mutant rampaging through our societies then we will only have ourselves to blame for we can no longer plead ignorance”. (NAUGHTON, 2019)

As plans rapidly advance for total world-wide connectivity and Internet services that are becoming relatively cheap, companies like Google, Amazon and Facebook have worked profit into the mix that extends well beyond the price of one’s Internet subscription. Under the guise of creating “more personalized experiences” across its services as “recommendations for other content you’ll like”, Google, for example, claims access and ownership of our data as proprietary rights. Jeff Brown, a US tech investment analyst, notes that Facebook has also released a TV module whose audio, at any moment,

will be able to “listen to our conversations and identify the members of our family and collect information...”. (5G..., 2019) He further observes that Google has been secretly working with major health providers in the US and UK to access millions of health care records including the patients’ names; again, without their knowledge or consent.

In a now famous case, the SCL Group, a private British behavioural research and strategic communication company, along with its subsidiaries Cambridge Analytica UK and Cambridge Analytica US., were accused of using algorithms developed at Cambridge University and technology financed by US hedge fund billionaire Robert Mercer and a group of his billionaire friends to “use their influence and data to transform Western society”. (ANGRIFF..., 2019) Collecting online user data with the goal of creating “personalised” content for micro-targeted audiences in a form of digital propaganda, they conducted the equivalent of a huge social experiment involving disinformation, surveillance and military techniques to manipulate the behaviour of civilian populations. Not only did Cambridge Analytica develop algorithms for “psychographic” modelling, using social media data to develop personalised content for campaign ads and to influence “persuadable” users’ minds, but it later emerged that the data used for the modelling had been culled illegally through manipulating Facebook users and their friends into yielding personal data via a disclaimer that neglected to inform them it would be used for political “predictive” messaging purposes. Ninety million Facebook users’ data was thus compromised. An alarming situation that led to a series of public hearings and the closure of Cambridge Analytica.

As Carole Cadwalldr, journalist for *The Observer*, notes about Cambridge Analytica’s manipulation of the Brexit referendum, “We were a wide open goal. A few rich Americans took the opportunity, just like the Russian government [...] The temptation was too great because there was nothing to stop them”. (ANGRIFF..., 2019) According to researcher Emma Briant (MAVEN..., c2022), these networks “help obscure relationships and activities of influence firms” who are conducting a real-time “information warfare”. While advancing political objectives to change culture and politics, a multi-trillion dollar per year industry is generated. Whistleblower Brittany Kaiser (2020), former business development director for Cambridge Analytica UK, explains that, “The reason Google and Facebook are the most power-

ful companies in the world is because last year, data surpassed oil in value. Data is the most valuable asset on earth”.

Whether PR firms and mega-corporations offer digital services for political campaigns, military interests/operations, prison assessments, global health issues or public surveillance, the bottom line remains that data is a highly competitive commodity driving world economies: a world in which bodies, minds and lives are being ruthlessly targeted and compromised without the necessary oversight, accountability and rigorous governmental regulation. If privacy issues have negatively impacted the freedom of humans under totalitarian regimes in the past, the current capitalist surveillance credo is profoundly challenging democracy as well as people’s physical, psychological and spiritual existences. John Kelly, a media expert commissioned by the US Senate to analyze data on Russian interference in the US election notes, “The Internet polarizes because you can create your own information bubble more easily than in the time of mass media. So society gets more polarized and this split is then weaponized”. (ANGRIFF..., 2019)

Eric Schmidt, former CEO of Google and current chair of the US Defense Innovation Board and National Security Commission on Artificial Intelligence, justifies calls for huge increases in government spending for research into artificial intelligence and tech-enabling infrastructures like 5G with overt impunity. These investments funnel directly into the companies where Schmidt and other board members have extensive holdings. His main argument consists of saying that if US rival China is willing to spend seemingly limitless public funds on AI for numerous sectors, so too, should the US. He then argues that Chinese tech companies “have the authority to quickly clear regulatory barriers while American initiatives are mired in HIPPA compliance and FDA approval”. (SCHMIDT apud KLEIN, 2020)

In the current pandemic-stricken state of New York, Governor Andrew Cuomo has commissioned billionaires including Schmidt to find solutions. Here, Schmidt proposes to enlist an “accelerated” use of technology “to make things better”: by rolling out telehealth, remote learning, home working and broadband services. Acquiescent, Cuomo even suggests that with all the technology Google has, physical classrooms and buildings may in fact be redundant. In an article entitled “Screen new deal”, Naomi Klein (2020) remarks that Cuomo has also announced a partnership with the Bill and Melinda Gates Foundation to develop “a smarter education system”. For Klein

(2020), these partnerships are signs of what she calls (after the Green New Deal) a “Screen new deal”: “Far more high-tech than anything we have seen during previous disasters, the future that is being rushed into being as the bodies still pile up treats our past weeks of physical isolation not as a painful necessity to save lives, but as a living laboratory for a permanent – and highly profitable – no-touch future”. To press her point, she cites Anuja Sonalker (apud KLEIN, 2020), CEO of Steer Tech, a company selling self-parking technology, for whom, “there has been a distinct warming up to human-less, contactless technology [...] Humans are biohazards, machines are not”. Absurd as this situation might seem, Klein (2020) defines these responses as part of a larger pre-existing strategy, planned well ahead of the current pandemic and moreover, planned to be permanent! According to Klein (2020), “at the heart of this vision is seamless integration of government with a handful of Silicon Valley giants – with public schools, hospitals, doctor’s offices, police, and military all outsourcing (at a high cost) many of their core functions to private tech companies”. If concerns had existed in the past regarding the viability, privacy, safety and security of these essential services, future concerns about the “democracy-threatening wealth and power accumulated by a handful of tech companies that are masters of abdication – eschewing all responsibility for the wreckage left behind in the fields they now dominate, whether media, retail, or transportation” (KLEIN, 2020) are well merited.

A first point in case is that of 5G technology. According to Jeff Brown (5G..., 2019),

average speeds over a 4G wireless network are about 10 megabits per second. The speeds that have already been demonstrated by AT&T and Verizon are 1 gigabit per second. That’s a hundred times faster connectivity than what we’re used to today over our 4G networks.

Amongst other things, 5G is needed to power auto-piloted cars, the precision of robotic surgery at a distance, the Internet of Things etc. As Brown (5G..., 2019) explains,

Higher frequencies mean higher power. Higher power means we need these transmission devices, these antennas, closer and closer together so we can enable some kind of continuous coverage [...] Within three

years we will have the vast majority of the US population covered by 5G wireless networks.

Concerns about the physical and psychological effects of powerful electromagnetic waves on the body led two hundred and thirty scientists and doctors from around the world to launch a joint moratorium on the dangers of 5G in September 2017. Warning that “5G will increase exposure to radio frequency electromagnetic fields” and, specifically, “the risk of cancer, cell stress, increase in harmful free radicals, genetic and reproductive damage, learning and memory deficits and neurological disorders”, they based their findings on the largest study on the subject to date carried out by the National Toxicology Program in the US. (BLONDET, 2019) In January 2020, two French associations, PRIARTEM and Agir pour l’Environnement, filed an appeal before France’s highest administrative court to challenge a December 20, 2019 decision that kick-started approval for the wholesale implementation of a 5G mobile network in France. Advocates criticized the government for embarking on a “pharaonic project”, “in the greatest rush” and “without measuring the consequences”. (BLONDET, 2019)

Biotechnology raises similar safety and ethical concerns. Genetic engineering (for example, genomically engineered organs, gene editing *in vivo* or genomic sequencing databases); brain-computer interfaces (BCI); and neural prosthetics (biological neurons connected to integrated circuits via implants or interfaces replicating human perceptual processes) are just some of the more recent technologies coming after previous advances in radiology, imaging, disease diagnosis/predictions/treatment, drug interactions etc. By contrast, other research such as the Personal Genome Project at Harvard University, which sequences peoples’ DNA “for public use and research”, or the study of natural selection to generate “cooperation for productive interactions” – a field that Martin Nowak, Director of the Program for Evolutionary Dynamics at Harvard describes as “eusociality”, are equally unsettling as too are experiments in germline editing conducted in China but banned elsewhere in the world.

A Microsoft patent application filed in 2019 entitled “Cryptocurrency system using body activity data” is curious. (ABRAMSON; FU; JOHNSON, 2020) It proposes “to use human body activity associated with a task provided to a user as a solution to ‘mining’ challenges within cryptocurrency systems”! The

premise is that brain waves or body heat, for example, emitted by a user performing a task provided by an information or service provider, can be used in the mining process, replacing the massive computational work normally required by conventional cryptocurrency systems. The developers contend that as technology (and not the earth!) may be unsustainable in the future, “biological labour” will suffice. For blogger Amazing Polly (TO SERVE..., 2020), while these developers “[...] call going into coal mines or gold mines cruel, somehow (biological labour) is progressive and wholesome [...] The energy field they’re going to be able to harvest is human energy [...] to do tasks to earn Bitcoin [...] It’s the elimination of free will”.

Another patent, filed by AT&T in 2012 called “Routing policies for biological hosts” describes “methods, systems, and products (which) provide interfaces between intrahost networks and interhost networks within biological hosts”. As “neuroregional translations”, they “route communications to and from biological hosts”. Biological neurons connected to an integrated circuit enable “one person’s brain to control another person’s body and vice versa”. Different areas of the body are “addressable” for sending/receiving communications. The digital transmission and reception of all five senses are thus treated as any other form of data exchange. What you feel, see, smell and touch can be “uploaded” and passed on to others. (KEVIN, 2015)

The major technological motor underpinning all these developments is of course artificial intelligence, popularly termed as investors’ “new gold”. For engineer, industrial designer, entrepreneur Elon Musk (IT’S ALREADY..., 2018, emphasis added),

The percentage of intelligence that is not human is increasing and eventually, we will represent a very small percentage of intelligence [...] Your phone is already an extension of you. You’re already a cyborg [...] It’s just that the data rate between you and the cybernetic extension of yourself is very slow and a tiny stroll of information flow between your biological cells and your digital self. *It will be at some point indistinguishable from reality.*

A summary definition describes AI as the ability of computer algorithms to approximate conclusions without direct human input. While emulating human cognition in the analysis of complex data, AI algorithms behave differently to the human mind: firstly, they are literal. If one sets a goal, the

algorithm cannot adjust itself, understanding only what it has been told explicitly. Secondly, if it can predict things with rapid and extreme precision, the algorithm is nevertheless incapable of – for the moment at least – integrating notions of causality or the why of things/events. Lastly, AI algorithms neither interpret nor operate from a moral, empathic or ethical perspective, a fact which potentially raises serious ethical and security issues.

Today, AI falls under three broad categories: Artificial General Intelligence (AGI), machine learning, and quantum supremacy or Artificial Super-Intelligence (ASI). Although all AI algorithms recognize patterns in form and behaviour, machine learning algorithms create their own logic. AI algorithms are nonetheless not infallible and require repeated testing. For Jeff Brown, AI “has essentially the world of information at its fingertips [...] it can synthesize everything – all of the world’s information real-time”. (5G..., 2019) On the darker side of things, AI also facilitates Robotic Terrorism, Automated Drones, Automated Assassination Prevention and other military, political and governmental AI Risk & Operating procedures for Prevention, Emergency & Response. If the biggest challenge for quantum computing is cybersecurity, it should also be noted that both open source artificial intelligence and CRISPR genetic editing kits are technologies easily accessed by anyone and should thus be subject to scrutiny.

One of the most outspoken critics of AI, Musk (IT’S ALREADY..., 2018) has frequently expressed concerns about the dangers of artificial intelligence, calling it “the most serious threat to the survival of the human race [...] because if one company has spoken for people and manages to develop just about God-like digital superchargers, they can takeover the world [...] for an AI, there would be no death”. Creating OpenAI, a non-profit artificial intelligence research company and donating US\$10 million to the Future of Life Institute in 2015 to run a global research program, he hopes to counter the concentration of power in AI research and ensure the “development of safe artificial intelligence to benefit humanity”. DeepMind Technologies, a UK artificial intelligence company acquired by Google in 2014, states its primary goal is to “solve intelligence” through aligning machine learning with neuroscience. However, Musk (IT’S ALREADY..., 2018) intimates that DeepMind is uniquely focused on creating digital Superintelligence and that its AI also has administrative level access to Google’s servers to optimize energy usage: implying that “with a little software update, AI could take complete control of

the whole Google system". And although DeepMind established an AI ethics board, it has never revealed who sits on its board of directors.

## Conclusion

If it takes a global pandemic to slow down, reassess and seriously question the state of technology for the future before resuming our lives as citizens, researchers and artists, so be it. Rather than blindly trusting what we are being told and sold about technology, it is essential that we rapidly take stock of current and future technologies imply for the environment, our health and well-being, and civilisation. Having investigated more than 1,000 AI, robotics, 5G, cybernetic and big tech companies, Cyrus A. Parsa (2019), in his book *Artificial Intelligence: Dangers to Humanity*, presents serious concerns about the ethical misuse of AI and bio-technology and the fact that tech giants have increasingly ingratiated themselves with governments, law enforcement agencies, education and the media. He notably points to potential yet very real issues of socio-political manipulation and control via AI interfacing in robotics, 5-G, smart phones, the Internet of Things, smart cities, cybernetics, bio-engineering and robotics: an interfacing potentially culminating in the emergence of a single AI platform and thus fulfilling a "vision of the Fourth Industrial Revolution" (term introduced in 2013 by a team of scientists developing a high-tech strategy for the German government). For Naomi Klein (2020), this vision of reality raises concrete fears about

[...] a future in which our homes are never again exclusively personal spaces but are also, via high-speed digital connectivity, our schools, our doctor's offices, our gyms, and, if determined by the state, our jails [...] It's a future that claims to be run on 'artificial intelligence' but is actually held together by tens of millions of anonymous workers tucked away in warehouses, data centers, content moderation mills, electronic sweatshops, lithium mines, industrial farms, meat-processing plants, and prisons, where they are left unprotected from disease and hyper-exploitation. It's a future in which our every move, our every word, our every relationship is trackable, traceable, and data-mineable by unprecedented collaborations between government and tech giants.

And as Slavoj Žižek (EP. 880..., 2020) warns, citing Bruno Latour, “This coronavirus epidemic is just a dress rehearsal for future crises – other epidemics, global warming, other natural disasters and so on. We should get ready and to do this, you cannot leave it to the market. State and society have to intervene much more strongly”. Brown (5G..., 2019) points to questions such as: “Who is a good custodian of our data and information? What’s their business model? How do they make money?” Legislation is critical in order to counter the misuse of data, but, “It’s going to take time to unseat Google from their current business model...”. For Emma Briant,

We cannot fully understand the problems raised by digital influence campaigns or develop new ways to respond to them without more research into the comparatively under-researched multi-billion dollar influence industry and the politicians, governments and corporate clients who fund it. (MAVEN..., c2022)

Ironically, Julian Wheatland, ex-CEO of the SCL Group is now calling for public debate on data and privacy issues and on “how to build a new data world” while accusing Facebook as being a “monopoly utility” that should be “regulated as such”. (DUBE DWILSON, 2019) Brittany Kaiser has created a digital literacy foundation for middle school students (8-10 years old), believing that,

We have a population that is incredibly digitally illiterate. We do not understand what our data rights are, how to protect them [...] how to keep our data private. We don’t understand media literacy, how to spot disinformation and fake news [...] how to be ethical to each other online especially when we’re anonymous. (CAMBRIDGE..., 2020)

Kevin Kelly (HUMANS..., 2018), author of *What technology wants and The inevitable*, opens another train of thought, raising the spectre of technology’s “inevitability” as an autonomous evolutionary system:

Technology is an extended form of that same self-organization that we find in natural evolution. Technology is a way for evolution to invent things that it could not just invent with biological tissue. It’s kind of invented our minds, which then invent other things, other

forms, other ways of making these self-replicating devices like robots, and in a space that biological forms could not get to by themselves.

While the logic underpinning Kelly's argument for technology as an expression of a human co-evolution with nature is certainly not new, historian-philosopher Yuval Harari (HUMANS..., 2018) reframes the issue from a more pragmatic yet dire perspective of human life in the future, noting that,

History is messy [...] we are moving along two simultaneous tracks. On the one hand, we try to enhance, to upgrade homo sapiens and give homo sapiens divine abilities. At the same time, we are also creating new external gods like these big data algorithms. Part of the conflict of the 21st century is going to be a conflict between these two new gods [...] Of the eight billion people in the world, the vast majority will stay just ordinary homo sapiens and [...] we are likely to see an extremely unequal society in which a very small elite, either of upgraded humans or of those humans who own the master algorithms, like the Google algorithm or the Facebook algorithm, and this tiny elite controls the world and the vast majority of people, they have very little economic power and very little political power.

Is the human race destined to go in this direction? If so, will it guarantee the diversity of life as we know it? Is it sustainable and worth defending? Is this the future we desire?

## References

5G and AI Everywhere: 2030 Will Be A New World: Jeff Brown: Ep 60: The Glenn Beck Podcast. [S. l.: s. n.], 23 Nov. 2019. 1 vídeo (1 h 39 min). Publicado pelo canal Glenn Beck. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=tAGeN5lrxws&list=PLUrHBdG8P-MVYVUE7OAuhlwADVLI-KGGo>. Access on: 27 Apr. 2022.

ABRAMSON, D.; FU, D.; JOHNSON, J. E. *Cryptocurrency System Using Body Activity Data*. Depositante: Microsoft Technology Licensing, LLC. WO/2020/060606, Depósito: 20 June 2019, Concessão: 26 Mar. 2020. Available at: <https://patentscope.wipo.int/search/en/detail.jsf?docId=WO2020060606>. Access on: 15 Jul. 2022.

- ALEXANDRA, S.; METCALF, T. Harvard Reveals Extensive Jeffrey Epstein Visits and Gifts. *Bloomberg*, New York, 1 May 2020.
- ANGRIFF auf die Demokratie. [S. l.: s. n.], 21 Mar. 2019. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal The Chad European Federalist. Available at: <https://youtu.be/oFb7u1r7f3A>. Access on: 27 Apr. 2022.
- ASCOTT, R. Behaviourables and Futuribles. In: STILES, K.; SELZ, P. (ed.). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 1996. p. 489-490.
- BARRY JUNIOR, J. The Technical Body: Incorporating Technology and Flesh. *Philosophy Today*, Celina, v. 4, n. 1, p. 390-401, 1991.
- BLONDET, M. La 5G est-elle dangereuse pour la santé? *Ariase*, [s. l.], 17 Jun. 2019. Available at: <https://blog.ariase.com/mobile/faq/5g-sante-danger>. Access on: 27 Apr. 2022.
- CAMBRIDGE Analytica Whistleblower Opens Up. [S. l.: s. n.], 10 Jan. 2020. 1 vídeo (1 h 41 min 53 s). Publicado pelo canal Valuetainment. Available at: <https://youtu.be/D6FvWxaus0M>. Acesso em: 27 Apr. 2022.
- DEEPMIND. In: WIKIPÉDIA: The Free Encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 26 Apr. 2022. Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/DeepMind>. Access on: 27 Apr. 2022.
- DUBE DWILSON, S. Julian Wheatland Now: Where is He Today? *Heavy*, New York, 26 Jul. 2019. Available at: <https://heavy.com/entertainment/2019/07/julian-wheatland-now-today/>. Access on: 27 Apr. 2022.
- ELON Musk. In: WIKIPÉDIA: The Free Encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 28 Apr. 2022. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Elon\\_Musk](https://en.wikipedia.org/wiki/Elon_Musk). Access on: 28 Apr. 2022.
- EP. 880: Slavoj Zizek: Trump's & Bolsonaro's coronavirus responses are CAPITALIST BARBARISM!. [S. l.: s. n.], 20 May 2020. 1 vídeo (35 min). Publicado pelo canal RT. Available at: <https://youtu.be/XyiXYDw9P70>. Access on: 28 May 2020.
- HEIDEGGER, M. The Question Concerning Technology. In: HEIDEGGER, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland, 1977.
- HUMANS, Gods and Technology: VPRO Documentary: 2017. [S. l.: s. n.], 21 Apr. 2018. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal VPRO Documentary. Available at: [https://youtu.be/tQd\\_5as\\_cMY](https://youtu.be/tQd_5as_cMY). Access on: 27 Apr. 2022.
- IT'S ALREADY too late: Elon Musk. [S. l.: s. n.], 13 Sept. 2018. 1 vídeo (6 min 15 s). Publicado pelo canal Jody Mac. Available at: <https://youtu.be/z3EQqjn-ELs>. Access on: 27 Apr. 2022.

KEVIN, A. *et al.* *Routing Policies for Biological Hosts*. Depositante: AT&T Intellectual Property I LP. WO/2020/060606, Depósito: 19 Apr. 2015, Concessão: 6 Aug. 2015. Available at: <https://patents.google.com/patent/US10163055B2/en>. Access on: 5 Oct. 2022.

KLEIN, N. Screen New Deal: Under the Cover of Mass Death, Andrew Cuomo Calls In the Billionaires to Build a High-tech Dystopia. *The Intercept*, [s. l.], 8 May 2020. Available at: <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>. Access on: 27 Apr. 2022.

LE VIRUS de l'intelligence sans limites. Direção: Sylvain Louvet. France/Germany: Arte Television, 2020.

MAVEN of Persuasion. [S. l.: s. n.], c2022. Available at: <http://emma-briant.co.uk>. Access on: 27 Apr. 2022.

MUSK, E. [S. l.], June 2009. Twitter: @elonmusk. Available at: <https://twitter.com/elonmusk>. Access on: 27 Apr. 2022.

NAOMI Klein on How Healthcare Industry & Silicon Valley Plan to Profit from Coronavirus Crisis. [S. l.: s. n.], 13 May 2020. 1 vídeo (38 min 5 s). Publicado pelo canal Democracy Now! Available at: <https://youtu.be/-rmt3t94vxM>. Access on: 27 Apr. 2022.

NAUGHTON, J. "The Goal Is to Automate Us": Welcome to the Age of Surveillance Capitalism. *The Guardian*, London, 20 Jan. 2019. Technology. Available at: <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>. Access on: 27 Apr. 2022.

PARSA, C. A. The AI Organisation. Available at: <https://cyrusaparsa.selz.com/item/5e74209a701f5d0d2079d4fc>. Access on: 12 May 2022.

PARSA, C.A. *Artificial Intelligence Dangers to Humanity: AI, U.S, China, Big Tech, Facial Recognition, Drones, Smart Phones, IoT, 5G, Robotics, Cybernetics, and Bio-Digital Social Program*. La Jolla, CA: The AI Organization, 2019.

PROPAGANDA Machine. [S. l.]: Emma L. Briant, c2020. Available at: <https://www.propagandamachine.tech>. Access on: 27 Apr. 2022.

SIEGELMAN, W. Cambridge Analytica is Dead: But Its Obscure Network is Alive and Well. *The Guardian*, London, 5 May 2018. Available at: <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/may/05/cambridge-analytica-scl-group-new-companies-names>. Access on: 27 Apr. 2022.

THE GREAT Hack. Direção: Karim Amer e Jehane Noujaim. [S. l.]: Netflix, 2019. 1 vídeo (1 h 54 min). Available at: <https://www.netflix.com/title/80117542>. Access on: 28 Apr. 2022.

THINKTAROT: Elon Musk: The Real Choice of Humanity: Artificial Intelligence or Bust? [S. l.: s. n.], 2 May 2020. 1 vídeo (1 h 28 min 37 s). Publicado pelo canal Karleen Love: StarsandPearls. Available at: <https://youtu.be/igZUwOqrNyk>. Access on: 27 Apr. 2022.

TO SERVE Man: The Lie of Philanthropy. [S. l.: s. n.], 23 Apr. 2020. 1 vídeo (69 min). Publicado pelo canal Amazing Polly. Available at: <https://youtu.be/9HPrTqcC3QI>. Access on: 12 May 2022.

TOUS surveilles: 7 milliards de suspects. Direção: Sylvain Louvet. France/Germany: Arte Television, 2020.

ZUBOFF, S. *The Age of Surveillance Capitalism*. London: Profile, 2019.



## **Corpo e imagem do corpo:** dias de experiências performativas em tempos de covid-19

Christina Fornaciari

É maio de 2020, a estação do ano é o outono e escrevo durante a pandemia da covid-19. Faz frio em Belo Horizonte/MG e as notícias dão conta das mais de 20 mil vítimas fatais do novo coronavírus no Brasil. Estou em isolamento social, seguindo a orientação da Organização Mundial da Saúde (OMS). Experimento um certo nível de privação de liberdade, estando confinada ao espaço da casa. Nesse contexto, analisar obras de arte relacionadas ao sistema carcerário e à violência doméstica parece-me oportuno. A situação atual nos presídios brasileiros é calamitosa,<sup>1</sup> já que as superlotações favorecem que o vírus se espalhe rapidamente. Os noticiários também apontam que aumentou o número de agressões contra mulheres,<sup>2</sup> devido ao maior tempo em casa com seus filhos e/ou parceiros, que são também os principais agressores.

---

1 As cartas enviadas por presos a familiares retratam o cenário de superlotação, uma realidade incompatível com o isolamento social. “Hoje eu tentei ir para a enfermaria, mas não consegui. Dor em todo o corpo, febre, dor no peito. [...] Quase metade da cela está com esses sintomas”. (LO PRETE, 2020)

2 Desde que as medidas de isolamento social entraram em vigor, um o número de denúncias de violência doméstica aumentou em todo o mundo – só no estado do

Sinto-me privilegiada por encontrar possibilidades de me recolher em segurança, mas me estarreço ao ver protestos pela relativização das medidas de isolamento no Brasil. Com mais de mil mortes diárias, o próprio presidente minimiza a catástrofe. (SAKAMOTO, 2020) O país está sem ministro da Saúde e o último que ocupou o cargo, Nelson Teich, chegou a admitir com naturalidade, diante das câmeras da TV, que equipes médicas terão que escolher quem salvar. (AZEVEDO, 2020) A necropolítica<sup>3</sup> é praticada em sua face mais perversa, indo de encontro a uma das críticas feitas pela obra *Manaus: eles estão bem mortos*, que analisaremos mais adiante.

Na coleção *Pandemia*, dedicada a pensar os efeitos da covid-19, o filósofo e crítico de arte português José Gil (2020) escreveu acerca dos sentimentos conflitantes que experimentamos. Segundo o autor, as autoridades clamam por coletividade, para “agirmos solidariamente na consciência de um pertencimento comum à comunidade. Por outro lado, somos incitados a nos isolarmos [...] e a contribuição é obedecer passivamente ao auto-isolamento”. (GIL, 2020, p. 3) Gil (2020) aponta como a alteridade se concretiza na solidão, pois agir pelo coletivo é, hoje, permanecer sozinho. São tempos realmente contraditórios.

O apresentador de um jornal popular da TV convoca telespectadores a pensar nas pessoas que as estatísticas representam, lembrando que esses algoritmos são homens, mulheres, crianças. Quando é preciso ir em rede nacional solicitar comoção diante da tragédia, é sinal de que do outro lado da tela existe uma população anestesiada pela banalização da morte, do sofrimento. A partir dessas reflexões iniciais, teceremos a rede para analisar as obras em questão.

Nelas, a voz desse sujeito apagado, cuja morte não gera comoção, permanece ressonando, nos obrigando a lidar com o corpo e com as forças que ele mobiliza, marcadas por suas especificidades – tais como gênero, inserção ou marginalidade social, relações de poder.

Esses mesmos corpos, superexpostos em meios de comunicação, são invisibilizados na concepção de sociedade – presidiários, mulheres. Corpos cuja materialidade foi destruída pela repetição das imagens voltam a materializar-

---

Rio de Janeiro houve aumento de cerca de 50%. (MAZZI, 2020)

3 Conceito cunhado pelo filósofo Achille Mbembe (2018), que pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer – “por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais”. (MBEMBE, 2018, p. 4)

-se. Eles se fazem visíveis, presentes, tangíveis e concretos nas obras propostas. Como fantasmas encarnados, eles assustam os vivos, causam pavor e, assim, se inscrevem na memória de quem os vê. Na urgência de um contexto histórico caótico, as obras analisadas convocam a um redimensionamento dos afetos.

O período de defasagem entre este exame e a realização das obras (2016 e 2017) permite um olhar distanciado, olhar esse que alargaremos mais ainda ao lançar luz para a relação histórica entre arte e violência.

O crítico de arte, pesquisador das mídias e filósofo alemão Boris Groys (2008, 2015) aponta que, historicamente, coube à arte representar batalhas, guerras, pestes e todo tipo de sofrimento humano. Até bem pouco tempo atrás, reportar esses eventos, fazendo elo entre eles e a população, era a função primordial dos artistas.

A representação da glória e do sofrimento humano foi, por muito tempo, um dos tópicos prediletos da arte. O guerreiro ia à guerra de verdade e o artista a representava, ao narrá-la ou retratá-la. [...] De certa forma, sentido, o ato heroico do passado era fútil e irrelevante sem o artista, tinha o poder de testemunhar este feito heroico e inscrevê-lo na memória da humanidade. (GROYS, 2015, p. 153)

Seja em narrativas literárias ou visuais, eram os artistas os produtores do imaginário e do acervo de memória acerca desses acontecimentos e seus personagens. Ou seja, os grandes heróis das guerras e também os malfeitores, os mortos e também os sobreviventes, dependiam da arte para se darem a conhecer, para serem eternizados no tempo. (GROYS, 2008)

Entretanto, essa interrelação se modificou radicalmente, uma vez que a contemporaneidade não mais necessita dos artistas para que esses fatos sejam vistos ou conhecidos. (GROYS, 2008) Há uma série de aparatos de registro e distribuição de imagens que informam o cidadão atual. A cobertura midiática coloca à disposição do público até as imagens mais inacessíveis em tempo recorde.

Basta lembrar que assistimos na TV ao vivo a queda da segunda torre do World Trade Center e que, algum tempo depois, pelo mesmo canal, conhecemos Bin Laden, a face do terrorista responsável pelo ato. A realidade passou a prescindir da arte para ser reportada. Ainda nas palavras de Groys (2015, p. 153),

Os meios de comunicação em massa surgiram como máquinas poderosas de produção de imagem – de longe mais extensivas e mais

efetivas que o sistema de arte. Somos alimentados o tempo todo com imagens de horror, catástrofes de todo tipo em um nível de distribuição com o qual nenhum artista poderia competir.

Como a produção midiática é, geralmente, mais acelerada que a produção em artes, o contato com tais imagens tornou-se maior e mais intenso. No entanto, a função dessas imagens de eternizar os fatos, gravando-os fortemente na memória de quem as vê, se esvaiu.

Segundo o pesquisador e professor em mídias e violência Magno Medeiros da Silva (1997, p. 3), tal fenômeno pode ser explicado pela chamada “teoria da dessensibilização”, segundo a qual “o ato prolongado de ver violência na mídia pode resultar em perda da sensibilidade emocional em relação à violência. A banalização da violência pode provocar indiferença social e política”.

Silva (1997, p. 4) associa essa perda de sensibilidade à exposição à violência por meios de comunicação de uso contínuo, como a TV, que está presente em quase todos os lares brasileiros:

Neste contexto, a TV tem contribuído para fomentar o medo e insegurança entre a população. O pior, entretanto, é o gradual processo de insensibilização decorrente da banalização da violência. [...] os *mass media* facilitam ‘a aceitação do inaceitável’. E mais: amortece o impacto emocional dos acontecimentos, neutraliza a crítica e os comentários e reduz mesmo a ‘morte do afeto’ a mais um *slogan* ou clichê... Com efeito, a violência vem ganhando cada vez mais ares de normalidade e naturalidade, além de estar alcançando uma crescente aceitabilidade social.

Essa teoria explica o que levou o apresentador do *Jornal Nacional*, mencionado anteriormente, a conchamar por empatia. Diante desta dessensibilização, surge uma nova transformação na função do artista. Ele passa a agir como um curador dentre a imensidão de imagens produzidas, decidindo quais receberão seu olhar estetizante e se tornarão arte. (GROYS, 2015)

No caso do artista da performance, tal curadoria vai resultar em uma obra que solicita a presença do corpo. Assim, a arte – e em especial a performance – passa a mediar uma experiência mais íntima, concreta e, quem sabe, mais sensibilizante entre a violência reportada na mídia e sua recepção pelo espectador. Na performance, mais que contemplação, dá-se um encontro imediato,

no corpo a corpo. Essa experiência irá inscrever-se a na memória individual do público presente.

Nesse sentido, as obras *Manaus: eles estão bem mortos* e *Ardeu 33 vezes* propõem um lugar onde seja possível ultrapassar a anestesia, recuperando a sensibilização que a exposição às imagens midiáticas roubou.

Encarnadas no corpo da *performer*, as obras ativam alguma reação por meio da ludicidade e do jogo. Despertar a sensibilidade adormecida é uma das características da obra de arte, como já ensinou o filósofo, professor e artista brasileiro Lanussi Pasquali (2013, p. 4): “Toda obra [artística] quer minar o desejo de fixação e de estabilidade que nos mantém reféns, que nos paralisa e nos entorpece”. Passemos então à descrição e análise das obras.



**FIGURA 1** – Imagem da performance *Manaus: eles estão bem mortos* no Farol da Barra, Salvador/BA

Fonte: acervo pessoal da artista Christina Fornaciari.

*Manaus: eles estão bem mortos* é uma performance urbana criada após o massacre no presídio de Manaus/AM no dia 1º de janeiro de 2017, que resultou no assassinato de 56 presos. No dia seguinte ao triste fato, imagens dos corpos enfileirados, embalados em sacos plásticos pretos – sacos funerários – inundaram as mídias, redes sociais, capas de jornais. Sabemos que aqueles corpos são pretos e pobres, em sua maioria. Uma camada da sociedade brasileira que morre pelas mãos do Estado “como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo

ferido ou massacrado)?". (MBEMBE, 2018, p. 6) O lugar destes corpos é o saco preto, e aquelas imagens sublinham a noção do muro carcerário enquanto prática necropolítica, na medida que funciona como uma

divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer [...] [que] se define em relação a um campo biológico – do qual tomas o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma censura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula como o termo (aparentemente familiar) 'racismo'. (MBEMBE, 2018, p. 17)

Esse racismo, essa necropolítica estava estampada na capa dos jornais, exibida nas telas dos celulares, repetida em todos os canais de TV. Se, segundo a teoria da dessensibilização, é provável que "a saturação por programas violentos provoque uma perda de sensibilidade, tornando as pessoas brutalizadas a longo prazo" (SILVA, 1997, p. 4), a viralização das fotos dos sacos pretos certamente contribuía para isso.

Relembrando Groys (2008), justamente essa imagem dos sacos enfileirados foi escolhida pela artista para propor um encontro tátil com os corpos massacrados em Manaus/AM – e também uma ressignificação dos sacos pretos. Para tal, confeccionou dez réplicas do objeto, que, ainda vazio, já causa estranhamento, posto que evoca um corpo cuja vida foi retirada.

Não sem uma carga de ironia, o título da obra remete ao saco funerário como um lugar seguro, um abrigo quente e fechado, onde não mais se sofre. "Eles estão *bem* mortos". Num movimento de realçar as condições desumanas da vida no presídio, o saco (morte) produz ruptura para o alívio – no limite, estar morto é estar melhor do que estar vivo nas condições oferecidas.

A ação se desenrola com a iniciativa da *performer*, acompanhada de nove artistas convidados. Silenciosamente, cada um adentra um saco, fechando o zíper e deixando apenas o rosto exposto e ali permanecem, imóveis, por cerca de duas horas.

Quem passa pelo local se aproxima – querem ver as pessoas, seus rostos, idade, gênero, se são conhecidos, familiares, amigos seus. Querem averiguar se os corpos são reais e se estão mortos mesmo – alguns cutucam de leve, para ver se há reação. Ouvimos espectadores conversarem entre si, conjecturando o que houvera ali.

Dentre as apresentações realizadas, vale destacar alguns gestos que revelam uma certa quebra da anestesia social, mesmo que temporariamente. A ação feita no Rio de Janeiro/RJ ocorreu na Praça Mauá, um ponto turístico onde há dois museus importantes<sup>4</sup> e fluxo constante de pessoas. Como em um dia qualquer, havia policiais no entorno, a quem os transeuntes logo questionaram quem eram as pessoas nos sacos, o que havia ocorrido e para onde seriam levados. Na apresentação realizada em Salvador/BA (Figura 1), pessoas do público pediram aos produtores para tomar nossos lugares nos sacos, enquanto outras se agacharam para fazer massagem em nossas cabeças, nos confortando. Na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), performamos ao meio-dia, próximos ao Restaurante Universitário. Muitos estudantes passavam ali, indo ou voltando do almoço. Vendo-nos deitados em sacos pretos debaixo do sol quente, com o rosto à mostra, alguns se sentaram perto de nossas cabeças e, com os cadernos, improvisaram sombra em nós. “Se a arte não puder causar esse estremecimento, então estamos condenados à banalidade”. (PASQUALI, 2013, p. 9)



**FIGURA 2** – Imagem da performance *Ardeu 33 vezes* na Praça 7, Belo Horizonte/MG

Fonte: acervo pessoal da artista Christina Fornaciari.

---

4 Museu de Arte do Rio (MAR) e Museu do Amanhã.

A segunda performance que analisaremos, intitulada *Ardeu 33 vezes* (2016), foi concebida meses após o crime de estupro coletivo ocorrido na Zona Oeste do Rio de Janeiro/RJ, em maio de 2016, quando uma jovem de 16 anos foi violentada por 33 homens armados. “Quando acordei, tinha 33 caras em cima de mim”. (BELTRAME..., 2016) Quem organizou o ato criminoso foi o próprio namorado da vítima, vingando-se de uma suposta traição por parte da jovem. Como forma de aumentar mais ainda a humilhação, os estupradores a filmaram nua, desacordada, com os órgãos sexuais dilacerados, e publicaram essas imagens na internet. A vítima sofreu, assim, uma segunda violação, com sua exposição em diversos meios de comunicação.

Em um dos vídeos, um homem ironiza o próprio crime, postando a legenda “Estado do Rio de Janeiro inaugura novo túnel para passagem do trem bala” (BELTRAME..., 2016) e aponta para o corpo ensanguentado da jovem. Em outro, lê-se “Amassaram a mina, entendeu ou não entendeu [sic]? KKK”. (VÍTIMA..., 2016) A imagem circulou tanto que a própria família da jovem somente soube do estupro ao receber o vídeo pelo WhatsApp.

Assim, a performance *Ardeu 33 vezes* (2016) surge com intenção de dar um corpo àquela imagem que circulava, a fim de materializar e humanizar aquela menina. Era uma tentativa de gerar identificação com a vítima e, quem sabe, trazer à tona a pauta da violência doméstica.<sup>5</sup>

Sempre voltada para o corpo, a performance se dá por meio da ação de mastigar e comer 33 pimentas bastante ardidas, contando em voz alta cada pimenta ingerida. A *performer* encontra-se sentada num banquinho no meio da praça, com as pernas fechadas. Aos poucos, uma pequena multidão forma um semicírculo em torno da ação.

Uma. Duas. Três. Quatro. À medida que as pimentas são comidas, a *performer* vai lentamente abrindo as pernas. Cinco. Seis. Sete. A *performer* começa a dizer frases e pequenos trechos de matérias jornalísticas sobre o caso. Oito. Nove. Dez. Onze. As pernas da *performer* estão semiabertas. Doze. Treze. Quatorze. Quinze. O ardor começa a provocar vômito, salivação e lacri-

---

5 O Instituto Maria da Penha define violência doméstica como um padrão de comportamento que envolve violência física ou psicológica por parte de uma pessoa contra outra, num contexto doméstico, como no caso de um casamento ou união de fato, ou contra crianças ou idosos. Esse abuso pode acontecer por meio de ações ou de omissões. A maioria das vítimas desse crime são mulheres. (O QUE..., c2018)

mejar excessivos. “Produzir uma obra de arte ou fazer um encontro com uma, são maneiras muito reais de viver”. (PASQUALI, 2013, p. 4)

Dezesseis. Dezessete. Dezoito. Movimentos involuntários perpassam o corpo da *performer*. Dezenove. Vinte. Vinte e um. Falta de ar, engasgos e tontura. Vinte e dois. Vinte e três. Vinte e quatro. As pernas estão no limite de abertura, a fala sai embargada.

Vinte e cinco. Vinte e seis. Alguém da plateia murmura: “Acho que é sobre o estrupo [sic] daquela menina lá no Rio”. Vinte e sete. Vinte e oito. Os espectadores vão somando os fatos e, de repente, era consenso: trata-se do caso da jovem estuprada por 33 homens. Espanto. Choque.

Como num jogo, os presentes conversam até entenderem a regra: para cada pimenta, um estuprador. Logo, a *performer* deve ingerir 33 pimentas. Esse entendimento permite encontros imprevisíveis. Vinte e nove. Uma voz de homem vinda do público diz “me dá uma que eu vou comer pra você, não vou deixar você sofrer sozinha”. Trinta. Outro integrante da plateia também decide tomar o lugar da artista. Trinta e um. Trinta e dois. Trinta e três. A artista é poupada de arder.

A performance foi realizada em duas ocasiões, ambas no espaço urbano de Belo Horizonte/MG. Nas duas apresentações, o público participou ativamente do jogo, decidindo me salvar e impedindo que eu chegasse até o número 33. Para além do ardor da pimenta que sentem ao comê-la, a decisão de interromper minha ação marca a transformação do público. Ali se produz um vir a ser, rompimento da anestesia, como se a identificação imediata na fissura da obra os tornasse, de repente, capazes de interromper o próprio estupro coletivo, interromper a violência. Poderíamos evocar as palavras de Lanussi Pasquali (2013, p. 10):

Cada vez que experimentamos uma obra que nos afeta, sentimos crescer uma força errática, dançante, que nos maravilha, plena de alegria e de resistência: a arte é sim uma atividade diferenciada do resto da cultura, que ultrapassa o senso comum. Uma vitória sobre a morte.

Há algo de xamânico nas obras analisadas. Elas sugerem que pode haver uma dimensão espiritual para essas performances, em que todos somos outros, em que tudo que há é alteridade. Parece-me retornar o sentimento

de purga, de cura ritualística daquilo que traz desconforto, seja em termos individuais ou coletivos.

Mesmo sem dizê-lo explicitamente, parecem oferecer curativos ao público, aos próprios artistas envolvidos e às vítimas que são lembradas através das performances. Num movimento contraditório, é como se quebrar a anestesia e trazer a possibilidade de sentir dor pudesse curar as feridas do mundo.

Em tempos de pandemia mundial, talvez a palavra de ordem seja mesmo cura. Aquilo que mais se almeja, em tempos de coronavírus, é cura. Cura para a covid-19, cura para quem perde seu ente querido, cura para a dessensibilização, cura para a ordem mundial que monetariza tudo e todos, cura para as necropolíticas. Espero que, ao ser publicado, este texto tenha curado a si próprio por meio da arte, e que as obras aqui analisadas possam, de alguma forma, ser cura também para quem o lê.

## Referências

ARDEU 33 vezes. [S. l.: s. n.], 6 ago. 2016. 1 vídeo (1 min 8 s). Publicado pelo canal Christina Fornaciari. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=l-AL\\_rNhM](https://www.youtube.com/watch?v=l-AL_rNhM). Acesso em: 27 abr. 2022.

AZEVEDO, R. Teich escolheria mandar velhos morrer em casa para reservar UTI a jovens? *UOL*, [s. l.], 17 abr. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/reinaldo-azevedo/2020/04/17/teich-escolheria-mandar-velhos-morrer-em-casa-para-reservar-uti-a-jovens.htm>. Acesso em: 20 maio 2020.

BELTRAME classifica como barbárie caso de estupro coletivo no Rio. *G1*, Rio de Janeiro, 27 maio 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/beltrame-classifica-como-barbarie-caso-de-estupro-coletivo-no-rio.html>. Acesso em: 15 maio 2020.

G1. Rio de Janeiro: Globo, c2000-2022. Disponível em: <http://g1.globo.com/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

GIL, J. *Medo*. São Paulo: n-1, 2020. (Pandemia). Disponível em: <https://n-1edicoes.org/001>. Acesso em: 20 maio 2020.

GROYS, B. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

GROYS, B. *Arte e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

INSTITUTO MARIA DA PENHA. [S. l.]: IMP, c2018. Disponível em: <http://www.institutomariadapenha.org.br>. Acesso em: 27 abr. 2022.

LO PRETE, R. O assunto #190: a covid-19 nas prisões do Brasil. *G1*, Rio de Janeiro, 19 maio 2020. Podcasts. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2020/05/19/o-assunto-190-a-covid-19-nas-priso-es-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 20 maio 2020.

MAZZI, C. Violência doméstica dispara na quarentena: como reconhecer, proteger e denunciar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º maio 2020. Saúde. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus-servico/violencia-domestica-dispara-na-quarentena-como-reconhecer-protoger-denunciar-24405355>. Acesso em: 20 maio 2020.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018.

O GLOBO. Rio de Janeiro: Globo, c1996-2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

O QUE é violência doméstica. *Instituto Maria da Penha*, [s. l.], c2018. Disponível em: <http://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/o-que-e-violencia-domestica.html>. Acesso em: 19 maio 2020.

PASQUALI, L. *Arte como jogo*. Salvador: Blade, 2013.

SAKAMOTO, L. Sem ministro da Saúde ou presidente, Brasil registra 1.179 mortes em 24h. *UOL*, [s. l.], 19 maio 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2020/05/19/sem-ministro-da-saude-ou-presidente-brasil-registra-1179-mortes-em-24h.htm>. Acesso em: 20 maio 2020.

SILVA, M. M. Teorias da violência, mídia e direitos humanos. *Revista DHNET*, Natal, 1997. Disponível em: [http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/go/goias/teorias\\_da\\_violencia\\_midia\\_e\\_dh.html](http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/go/goias/teorias_da_violencia_midia_e_dh.html). Acesso em: 20 maio 2020.

UOL. [s. l.]: UOL, c1996-2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

VÍTIMA de estupro coletivo no Rio conta que acordou dopada e nua. *G1*, Rio de Janeiro, 26 maio 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html>. Acesso em: 15 maio 2020.



## Performance em telepresença no mundo ao qual somos sensíveis, hoje

Maria Beatriz de Medeiros

Segundo alguns artistas e pensadores, inclusive o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos,<sup>1</sup> o próprio da “linguagem”<sup>2</sup> artística *performance* é acontecer na vida – em presença real e em tempo real –, diante de um “público”, e estar aberta à participação deste, por vezes tornando-o co-autor. Este entendimento do conceito de performance nos leva ao que chamamos “iteração”, que difere de interação.

A iteração é o processo que acontece quando existe, em performances que são abertas à participação do público, a participação de transeuntes e/ou errantes – que somos todos nós –, a efetiva participação. Por “iteração” entendemos, com Jacques Derrida (1990, p. 7 e 120):

Iterabilidade – (*iter*, provavelmente vem de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido, o trabalho fora da

---

1 Grupo de pesquisa em arte fundado em Brasília/DF, em 1992: Alla Soub, Bia Medeiros, Carla Rocha, Diego Azambuja, José Mário Peixoto (ZMário), Kali Oza, Maria Eugênia Matricardi, Natasha de Albuquerque e Rômulo Barros. (CORPOS..., [2022?], 2022; PERFORMANCE..., c2022)

2 Não consideramos a arte como linguagem, pois ela não possui gramática, léxico, semiologia ou semiótica.

lógica que liga a repetição à alteridade) [...] A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; faz com que se queira dizer (já, sempre, também) algo diferente do que se quer dizer, diz-se algo diferente do que se diz e gostaria de dizer, compreende-se algo diferente etc. Em termos clássicos, o acidente nunca é um acidente.

O trabalho fora da lógica é o que nos interessa em performance e em performance em telepresença: alterar, parasitar e contaminar, gerar algo diferente, gerar acidente, capaz de gerar prazer e prazer estético.

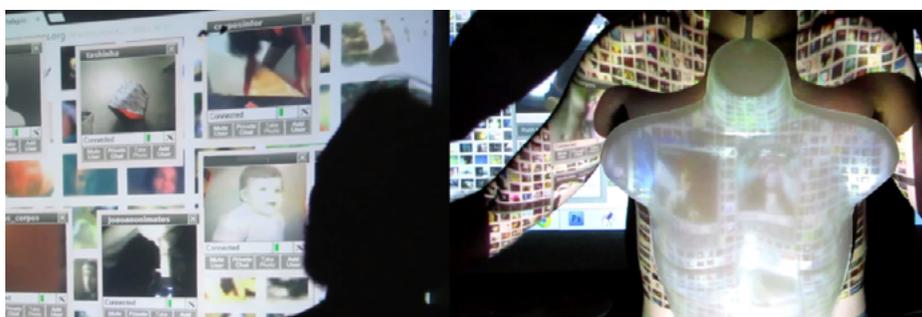
A tecnologia da imagem/movimento/som/vídeo, via internet, permite que a performance se dê em tempo quase real, no entanto em presença fantasmal e/ou presença espectral, que denominamos “telepresença”. O interesse da tecnologia numérica na internet é a possibilidade de a performance ser iterativa em tempo quase real – aspecto em que esta tecnologia se encontra, mais plenamente, com a arte da performance. Em uma webconferência, a rede dita de comunicações, porém, quase sempre, rede de informações, torna-se rede de comunicações através da possibilidade de interação. No entanto, em arte, para nós, o que interessa é a possibilidade de iteração: participação real capaz de parasitar a compreensão do real, gerar acidente, logo arte.

Entre 1996 e 2006, Corpos Informáticos muito investiu na investigação artística através da telepresença. (CORPOS..., [2022?]; TELEPRESENCE..., [2022?]; WEB..., [2022?]) Diversos foram os *softwares* utilizados, inúmeras as produções *on-line*, diversas exposições em galerias, museus, bienais. Os programas utilizados foram Netmeeting, CUSeeMe e Ivisit. Hoje, em tempos de coronavírus, a tecnologia muito evoluiu e inúmeras são as empresas correndo para permitir acesso a teleconferências mais dinâmicas e mais rápidas, com possibilidade de interação entre muitas pessoas.



**FIGURA 1** – Performance em telepresença *Hungry*. Nas fotos: Carla Rocha e Robiara Becker.

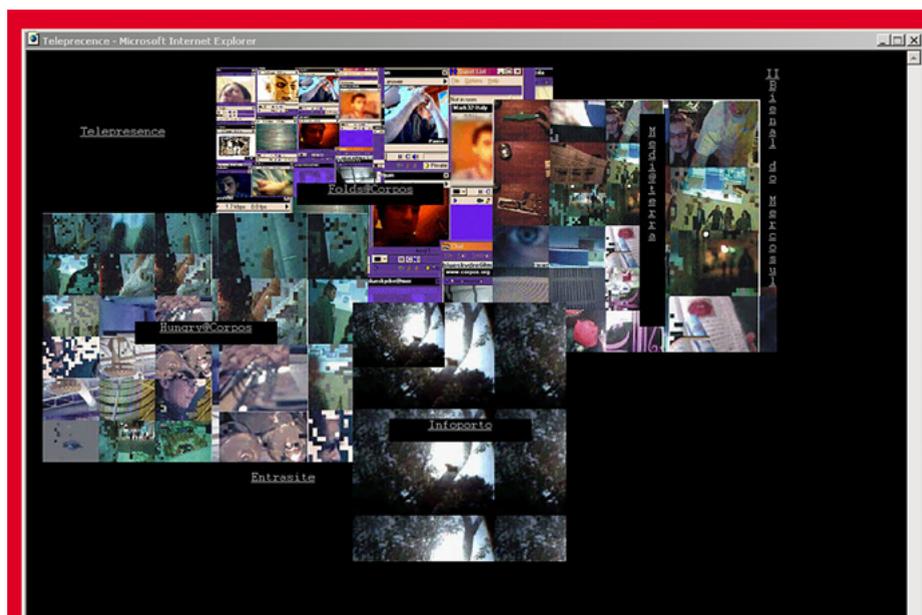
Fonte: Corpos Informáticos, programa CuSeeMe (1996).



**FIGURA 2** – Performance em telepresença *Antro-pofa-dados*. Na foto: Diego Azambuja.

Fonte: Corpos Informáticos e Coletivo Osso, programa Ivisit (2013).

Nossa investigação foi/é sobre a possibilidade de um “corpo informático”, de um “corpo-carne numérico”, possibilidade de sobrevivência de um corpo sensual, tornado imagem/movimento/som/vídeo, ou melhor, um corpo tornando “quase-presença” apenas pelo bombardeamento de raios luminosos, gerando sensação, sensível, quiçá, possibilidade de iteração efetiva, isto é, arte.



**FIGURA 3** – Diversas performances do *Corpos informáticos*

Fonte: “Telepresence: Corpos Informáticos” (1999).

Desejo de presença real. Será que perceber que o desejo do outro existe já é capaz de gerar prazer? Será que perceber que o desejo do outro por mim existe já é capaz de prazer estético? O belo se dá na imagem do outro na tela do monitor ou se dá no meu saber que aquele, outro, está ali por desejar estar comigo? Atualmente, por vezes, esquecemos que a telepresença é possibilidade de estar junto sem ser fisicamente real, no entanto, estando “presentes”, isto é, ausentes. Corpo real, “ausente-presente”, tocando o sensível, apenas por bombardeamento de raios luminosos, talvez danosos.

A estética foi assim definida pelo pensador Mikel Dufrenne (1976, p. 15-16, tradução nossa):

O objeto da estética [...] é de forma geral aquilo que concerne a *aisthesis*, o sentir, o sensível, o gosto e aquilo que é experimentado (*goûté*). [...] Experimentar (*goûter*) é entrar em uma certa relação com o sensível, fazer justiça a este, tomá-lo deixando-se possuir (*en prendre possession tout en se laissant posséder*). Ora, o sensível que entra em comunhão com o sentimento não é somente a obra de arte, é também o que Merleau-Ponty chama de a carne do mundo (*la chair*

*du monde*). Toda carne no mundo pode ser experimentada (*goûtée*) como objeto estético.

Assim, diríamos que a estética é aquilo que diz respeito aos sentidos, que os envolve, os impregna, aquilo que dá prazer, mas também aquilo que dá desprazer. O desprazer também mobiliza os sentidos, também nos impregna da carne do mundo. Pensamos, neste momento, no fotógrafo Joel-Peter Witkin (2022), que nos permite experimentar a carne do mundo, uma carne do mundo que nos toma de assalto deixando-nos sermos possuídos por um desprazer arrasador.

Para Kant (*ad tempura*) é belo aquilo que dá prazer, universalmente, sem conceitos. A arte dá prazer ou desprazer, permite uma comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível (DUFRENNE, 1976), e exatamente por ser assim é sem conceitos. O objeto da estética – a estética do objeto – nos deixa sem conceitos, no entanto revira, a *posteriori*, os conceitos *a priori* constituídos. Neste “sem conceitos” nos entregamos à carne do mundo em uma comunhão não só carnal, envolvendo todos os sentidos, mas ainda universal. Não um universal de fato, mas um universal simbólico, ou melhor, um universal sentido como tal, não necessariamente compartilhado. O universal exige que participemos de uma espécie de nós, um nós originário, anterior ao sujeito, anterior ao outro, um nós que sente, “compreende” o outro, os outros como capazes de sentir este universal. Um nós capaz de entrar em comunhão com a carne do mundo, capaz de tomar posse deixando-se possuir – *en prendre possession tout en se laissant posséder*. (DUFRENNE, 1976)

Fred Forest (1993, p. 128, grifo do autor e tradução nossa), artista contemporâneo trabalhando com arte e tecnologia, assim se refere à estética:

Segundo a etimologia, o termo ‘estética’ designa o conhecimento do ‘sensível’. Não se trata de dissertar longamente sobre uma categoria abstrata. A estética reivindica o projeto de apreender *aquilo que constitui, para uma sociedade dada, a um momento dado de sua própria história, [...], o mundo que lhe é sensível*.

Somos sensíveis, agora, muito sensíveis à telepresença; ela constitui, para nós, enclausurados pelo coronavírus, a nossa própria história. E nós, brasileiros, enclausurados e desgovernados, nos agarramos à tecnologia para evi-

tarmos a solidão e o desespero de antevermos o caos vazando nos centros e pelos cantos e recantos do país nas mãos de políticos corruptos e ignorantes.

Performance: *mise en scène* dos instintos.  
 Deixar-se invadir por nossos corpos próprios  
 e deixar-se possuir.  
 'Beijem-nos!  
 Beijem-nos antes que o substrato de nossas  
 ações se torne figura de retórica.'  
 clama Corpos Informáticos.  
 Brasileiros somos e desejo de encontro.  
 A faculdade da razão pura se esgotou.  
 Aqui, talvez, ela nunca tenha realmente existido.

O nós deseja o outro, e si mesmo, capaz de secreções e contaminações; é somente em um nós – e no nó – que estes contágios são capazes de gerar heterogeneidade, pluralidade, desterritorializando o eu arraigado; gerar prazer ou desprazer, fazendo brotar o sensível, isto é, arte. Este nós pode abraçar “uma sociedade dada, a um momento dado de sua própria história”. (FOREST, 1993, p. 128, tradução nossa)

A performance, em geral, se dá no vivo, em tempo real. Com a tecnologia do vídeo, esboçou-se a possibilidade de esta dar-se apenas ao vivo, mediada. Pensamos em Vito Acconci (2022), entre outros. Na videoperformance, o espectador (*spectatore*) não se pode tornar coautor nem parte da obra. Aqui ele é levado ao desejo frustrado de presença.

A tecnologia de teleconferência, *softwares* que transmitem em “tempo real” imagem/movimento/som/vídeo, em performance em telepresença, permite a participação do público (qual a parte do olfato na telepresença?). Aí todos são criadores e, ao mesmo tempo, *voyeurs*: artista, artistas, e indivíduos isolados ligados à rede. Lembremos, pois nunca será por demais dito, que a rede internacional dita de comunicações é muito mais rede de informações, já que a comunicação exige interatividade e, no nosso entender, a performance exige iteração.

Todos os *sites* comerciais, *sites* sobre museus, galerias e universidades; sobre cidades, e países; sobre clima e vegetações; sobre revistas na internet... e muitos trabalhos de arte computacional, ainda que se queiram iterativos, não são mais que *sites* de informação, estando reduzidos a uma interatividade li-

mitada às possibilidades de caminhos a percorrer, caminhos preestabelecidos pelos desenvolvedores.

O diálogo é iterativo; o dito, a resposta, “algo diferente” (DERRIDA, 1990), o inesperado modifica o que está por dizer, o que nunca será dito. A isto chamamos troca, troca, intriga e, talvez, arte. Toda informação está previamente formada (in-formada), é enunciado constativo (John Langshaw Austin, *ad tempura*), e não se redimensiona para se abrir à arte. A televisão, por ser unilateral, é apenas capaz de informação: transmitir mensagens “in-forma” e (de)forma.

O “encontro” na performance em telepresença é possível, apesar da rudeza da tela, da diagramação, do “espaço” gerado por outros, espaço por nada artístico em seu aspecto formal. O encontro implica participação efetiva no nós originário, o encontro permite degustar, com todos os sentidos, a carne do outro, dos outros, do mundo – logo, ele é capaz de *aisthesis*, capaz de arte. Antes da covid-19,<sup>3</sup> “metro, boulot, dodô”<sup>4</sup> e alguma internet, isto é, pouco encontro havia. Hoje, nem metrô, nem trabalho; cama, cadeira e sofá e muita internet, muito pouco encontro há. Antes da covid-19 não havia encontro, ou pouco encontro havia, devido à correria que o tempo, ou a falta de tempo, impunha; enormes distâncias, grandes engarrafamentos e/ou percursos intermináveis de metrô. Havia pressa, me apresso.

A rede de comunicações é, cada vez mais, espaço da polícia; no entanto, permite “encontro”, como em praças e centros comerciais. É necessário, aqui, incluir outra menção à covid-19, que vem trancando todos em suas residências, quiçá, por dois anos. Um vírus que elevou a telepresença a um grau nunca visto. Pessoas isoladas, trancafiadas, afiadas, porém trancadas em contato permanente, incessante, intensivo com amigos e parentes; almoços, festas, orgias em telepresença. Tudo neste espaço da polícia, a internet, todos vigia-

---

3 A covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves. O novo agente do coronavírus foi descoberto em 31 de dezembro de 2019 após casos registrados na China, e levou grande parte da população mundial ao confinamento em suas residências, por meses para evitar o contágio generalizado.

4 “Metro-boulot-dodô”: expressão francesa que poderia ser traduzida por “metrô-trampo-cama”, significando que pouco tempo resta aos trabalhadores urbanos para diversão e arte.

dos pelos grandes monopólios da rede mundial de computadores em suas prisões domiciliares.

O “encontro” virtual é confortável, pode se produzir a qualquer hora, no meio da insônia. Mas, hoje, em tempos de covid-19, “encontros” virtuais acontecem nas intermináveis horas solitárias de todos os enclausurados, velhos, crianças que correm em volta da mesa finita, adolescentes abandonados em suas próprias casas. Com a televisão, deixamos de ser uma sociedade de massa, somos uma massa de indivíduos isolados. Agora somos uma massa de internautas isolados, às vezes criando amizades impossíveis com pessoas que vivem do outro lado do mundo. E estas amizades saciam, de certa forma: marcam-se “encontros” e menos tempo há para a casualidade de um encontro acontecer. Aliás, eles estão momentaneamente (?) proibidos.

O diálogo na internet é entrecortado, o cotidiano parece arrancar o outro do espaço virtual. Ainda que desejo, ainda que prazer, ainda que “encontro”, a resposta à campanha poderia ser física, imediata, automática e romper. Mas, em tempos de covid-19, a campanha não toca. Só o celular toca. Não há urgência na comunicação virtual: ninguém vai embora e ninguém vem, estamos “lá-aqui” sempre, pois “aqui-aí” não estamos. A comunicação evolui por síncope... e grandes “encontros”. A telepresença exige presença, e presença, por vezes, rude por causa da diferença de fusos horários. É ainda o cotidiano que grita, que nos quer; o cotidiano, o palpável, tem ciúmes da telepresença, ciúmes do virtual. No entanto, a telepresença se revela real, isto é, “quase-presença”, “quase-dotada” do tocar, “quase-ausência” capaz de acentuar saudades.

Os indivíduos muito-mais-isolados que vivem a telepresença diante de seus computadores horas a fio. As imagens não são espetaculares, brilhantes, vivas, dinâmicas, “mais-que-reais”, como as da televisão. Elas são, em geral, de baixa definição, sem contraste, pequenas. Não será este lado “caseiro”, incompleto, imperfeito, “quase-feio”, porém possível desta imagem/movimento/som/vídeo, que gera o interesse de indivíduos acostumados ao bombardeio de imagens “mais-que-reais”, imagens mais belas que o real, recebidas diariamente, incessantemente pela televisão? No confinamento (maio de 2020) e, talvez, ainda durante bastante tempo, pode ser que estas imagens de baixa definição se tornem as únicas e/ou uma realidade definitiva.

Voltemos a Dufrenne (1976). Na performance em telepresença há contemplação de um ponto de vista pouco privilegiado – as câmeras de vídeo são redutoras. Daí penetrar, fisicamente, é impossível, vagar é o que mais se faz (a

troca dá-se por fragmentos – imagem/movimento/som/vídeo fragmentados, sincopados), o ar sentido é o “não vivo”, geralmente não há sol, nem pássaros, nem odores senão seus próprios; chegar à comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível também não é possível realmente.

No entanto, a performance em telepresença permite contemplação e iteração, penetração no âmago do desejo do outro e no desejo que se revela em si. A telepresença permite vagar vagabundos ousados, pois na realidade pouco tempo resta para vagar. O frio, buzinas e fedores são esquecidos em prol da comunhão virtual.

O brasileiro não suporta as distâncias... a distância gera desejo de encontro, encontro capaz de prazer estético. Ainda que o corpo informático, ainda que o corpo numérico seja uma impossibilidade, ou uma “impossibilidade” (DELEUZE, 1990), ele é capaz de “quase-performance”, capaz de troca de *afecto*, capaz de revelar ressonâncias do inarticulado. O corpo informático degusta e é degustado com “a maior parte dos sentidos, que são solidários entre eles”. (DUFRENNE, 1976, p. 16, tradução nossa)

Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão “semimortos”, ainda que capazes de ressonâncias. Os registros são apenas obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Ela conserva em si (*quid juris?*), ainda que, de fato, ela não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*) [...] Aquilo que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de afectos e perceptos*. (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 154)

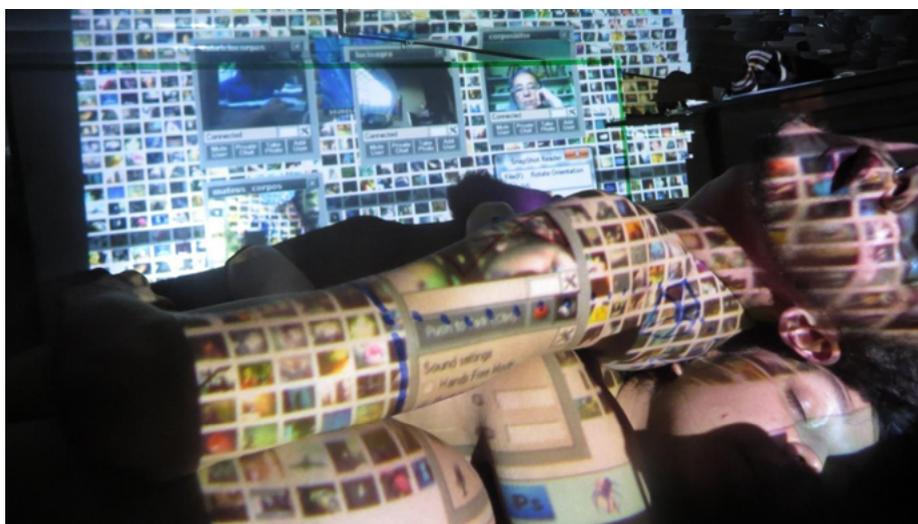
No fim, de fato, a performance estará irremediavelmente finda, a tela do celular de novo apenas capaz de reflexo, o computador mudo e apagado, ambos a olhar a solidão gritante. Conservar-se-á a lembrança do hálito da “carne” do nós. A saudade faz mal e... desejo de telepresença.

Vem sendo necessário reinventar a performance em telepresença para que a arte, tão amargurada no Brasil, em tempos de governos desgovernados e genocidas, possa “trazer algo diferente” (DERRIDA, 1990, p. 213), possa nos

levar a “uma certa relação com o sensível [...], tomá-lo deixando-se possuir” (DUFRENNE, 1976, p. 15, tradução nossa), trazendo “aquilo que constitui, para uma sociedade dada, a um momento dado de sua própria história, [...], o mundo que lhe é sensível”. (FOREST, 1993, p. 128, tradução nossa)

Se a gente falasse menos  
Talvez compreendesse mais  
Teatro, boate, cinema  
Qualquer prazer não satisfaz. (Luiz Melodia, “Congênito”)

Sim, agora, em tempos de covid-19, nem teatro, nem boate, nem cinema. Restou a imagem/movimento/som/vídeo, a fala, as *selfies*, as *lives*. As teleconferências têm sido lar, mas a arte, onde foi?



**FIGURA 4** – Performance em telepresença *Antro-pofa-dados*. Na foto: João Quinto e Luara Learth.

Fonte: Corpos Informáticos e Coletivo Osso, programa Ivisit (2013).

## Referências

- CORPOS Informáticos. [S. l.: s. n.], [2022?]. Disponível em: [www.corpos.org](http://www.corpos.org). Acesso em: 3 maio 2022.
- CORPOS Informáticos. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: [www.corpos.blogspot.com](http://www.corpos.blogspot.com). Acesso em: 3 maio 2022.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Paris: Galilée, 1990.
- DUFRENNE, M. *Esthétique et philosophie.* Paris: Klincksieck, 1976. v. 2.
- FOREST, F. Pour qui sonne le glas ou les impostures de l'art contemporain. *Quaderni*, Paris, n. 21, p. 119-140, 1993.
- MEDEIROS, M. B. Performance Art and Digital Bodies (corpos informáticos). *Body, Space & Technology*, [s. l.], v. 3, n. 2, 2003. Disponível em: <http://doi.org/10.16995/bst.220>. Acesso em: 21 maio 2020.
- MEDEIROS, M. B. *Aisthesis.* Chapecó: Argus, 2007.
- MEDEIROS, M. B. Performance, charivari e política. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, 2014.
- MOLES, A.; ROHMER, E. *Théorie des actes.* Bruxelles: Casterman, 1977.
- PERFORMANCE Corpo Política. [S. l.: s. n.], c2022. Disponível em: [performancecorporpolitica.net](http://performancecorporpolitica.net). Acesso em: 3 maio 2022.
- TELEPRESENCE. *Corpos Informáticos*, [s. l.], [2022?]. Disponível em: <http://www.corpos.org/telepresence2/index.html>. Acesso em: 3 maio 2022.
- TELEPRESENCE: Corpos Informáticos. *Net Art Anthology*, [s. l.], 1999. Disponível em: <https://sites.rhizome.org/anthology/telepresence.html>. Acesso em: 3 maio 2022.
- VITO Acconci. In: WIKIPÉDIA: The Free Encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 11 fev. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vito\\_Acconci](https://en.wikipedia.org/wiki/Vito_Acconci). Acesso em: 27 abr. 2022.
- WEB land art. *Corpos Informáticos*, [s. l.], [2022?]. Disponível em: <http://www.corpos.org/weblandart/Index.html>. Acesso em: 3 maio 2022.
- WITKIN, J. P. In: WIKIPÉDIA: The Free Encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 15 mar. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter\\_Witkin](https://en.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter_Witkin). Acesso em: 27 abr. 2022.



# Ofereço-te uma outra dança!

## Experimentos artísticos da cultura digital

Ivani Santana

### Introdução

De que forma a dança pode ser sentida em tempos de cultura digital? Tal questionamento me move há algumas décadas, persiste como uma ignição que me acompanha e impulsiona minha pesquisa concebida por um entrelaçado de conhecimentos responsáveis por fazer da experimentação o meu foco. É sobre as razões desta minha busca pelo experimental na dança que o leitor encontrará nestas páginas. Considerando o contexto em que estamos imersos, a relação com as tecnologias eletrônicas-digitais será assumida aqui para além do uso do dispositivo cujo potencial e conhecimento que abriga são os fatores que realmente importam nesta mediação. Este capítulo pretende indicar algumas possíveis razões dessa busca, as quais estão implicadas pelo desejo por novas sensações na fruição e em como elas reorganizam o fruidor, compreendendo não apenas o público como o agente a fruir, mas também os próprios bailarinos – e demais artistas – envolvidos na obra. Tratar-se-á da análise do projeto artístico *Gretas do tempo* (2014) à luz dos conhecimentos empíricos advindos do próprio processo de trabalho, sendo ambos – projeto artístico e esta análise – discutidos a partir do conceito de

"*strange tools*", concebido pelo filósofo Alva Noë (2015), e pela perspectiva da cognição corporificada, mais especificamente pela teoria da enação. (DI PAOLO, 2016; THOMPSON, 2007)

Sendo assim, em concordância com as premissas que fundamentam minha investigação, o meu fazer como artista e como acadêmica da dança é compreendido de forma intimamente interligada, portanto basilar para a elaboração deste texto, bem como de todos os projetos artísticos que desenvolvo e, sendo assim, não poderia ser escrito senão em primeira pessoa, mas sempre com o cuidado de buscar uma reflexão a partir das teorias aqui referenciadas, respeitando assim também essa voz coletiva. Creio que esta coletânea vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) é um espaço adequado para que reflexões dessa natureza ocorram.

Muito vem sendo falado da prática como pesquisa, movimento vindo do hemisfério Norte, apesar de no Brasil esse cruzamento teórico-prático já ocorrer há muito tempo nos ambientes de pós-graduação. Além disso, temos também o êxito do movimento das epistemologias do Sul contribuindo com a proposta de decolonização, movimentos que me encorajam a apresentar uma reflexão a partir da minha perspectiva embasada em três décadas de investigação no campo da dança com mediação tecnológica.

## **"Apresentar" e "fazer acontecer": a "arte da dança" em tempos da cultura digital**

A relação com o contexto em que vivemos tem sido um campo fértil para (re)pensar a dança, isto porque ele propicia outras formas de "apresentá-la", bem como de "fazê-la acontecer". E o que diferencia o "apresentar" e o "fazer acontecer" por esta perspectiva? Por exemplo, por meio da imagem, seja na videodança ou em imagens cênicas, é possível "apresentar" ao fruidor pontos de vista que não são factíveis para uma plateia convencional, já que a câmera possibilita uma visão em plano fechado ou detalhe, ou, ainda, poderíamos pensar nas imagens em *slow motion*, impossível ao olho humano. Outro exemplo pode ser um sistema interativo, seja em espetáculos ou instalações, pois através da interatividade é possível "fazer acontecer" essa dança em forma de sonoridade a partir de algum sensor que capta o movimento e o

transfere para o processamento digital. Estes são apenas alguns exemplos de uma infinidade de configurações que vêm sendo exploradas intensamente na relação da dança com a cultura digital.

Quando iniciei minhas pesquisas no espaço acadêmico no final da década de 1990, abordei na minha dissertação o conceito de “corpo aberto” (SANTANA, 2002), argumentando sobre a implicação mútua do corpo com o meio que habita. Na obra artística desenvolvida, chamada inicialmente de *Gedanken* e depois de *Corpo aberto*, procurei transgredir a noção da perspectiva renascentista determinante do palco italiano. Meu corpo ganhava outras possibilidades de “apresentação” e de se “fazer acontecer”. Desde então, passei a defender a ideia de mediação tecnológica para evitar uma compreensão, que considero inapropriada, de que o simples uso de um dispositivo já seria o suficiente para tratar da dança na cultura digital. Pela perspectiva que defendo, é preciso levar em conta as trocas estabelecidas entre o corpo e seu meio, é preciso “um corpo aberto” para possibilitar a construção de conhecimento junto com as tecnologias, considerando aqui tanto os dispositivos em si como aquilo que carregam como potencial cultural, social, econômico. Pela minha compreensão, apenas na exploração relacional uma pesquisa pode efetivamente construir algum conhecimento para esses dois campos – o da dança e o da tecnologia.

Daquele momento até os dias atuais, venho explorando – transgredindo – ambientes, sistemas e dispositivos digitais, levando em consideração suas potencialidades para procurar novas formas de fruir a dança, ou seja, de apresentá-la e de fazê-la acontecer, lembrando ainda que este fruir é tanto por parte do público como também dos artistas em questão. Novas fruições são necessárias para promovermos outras, ou distintas, sensações, outras sensibilidades, outras emoções, pois, comungando aqui com o filósofo Alva Noë (2015), as artes são “*strange tools*” que nos colocam diante de nós mesmos, ajudando-nos a questionar o que somos e o porquê de assim o sermos. Nas palavras do autor, tais “ferramentas [...] são críticas para os seres humanos. Elas organizam nossa vida e, em parte, nos tornam o que somos. [...] A arte nos coloca em exposição. A arte nos revela para nós mesmos”. (NOË, 2015, p. 101, tradução nossa)

Segundo o autor, como organismos, necessitamos construir nosso meio e nossas atividades de forma organizada e, por essa razão, tais atividades moldam a maneira como pensamos e agimos – portanto, elas nos *reorganizam*. Noë (2015) demonstra como a amamentação já é uma das primeiras formas

de nos organizarmos como indivíduos. Caminhar, dirigir, falar, cantar, dançar etc. são atividades que qualquer um – dentro do considerado normal – tem condições de realizar mesmo que de forma muito simples. Trata-se de atividades organizadas, primitivas e naturais que o autor estabelece como sendo de nível 1, enquanto atividades de nível 2 servem para reorganizar o nível anterior, investigando-o, colocando-o em foco, como, por exemplo, as artes e a filosofia. Noë (2015) afirma que a ação de dançar é uma atividade de nível 1, mas a coreografia é uma *prática de reorganização* daquela atividade e que tem como objetivo nos desestabilizar, provocar novos sentidos e propiciar novas compreensões. Sendo assim, o ato de coreografar também contribui para a construção dos nossos conceitos e a forma como agimos no mundo. A arte não é um fenômeno para ser explicado, mas uma experiência para ser vivida.

O termo “coreografia”, desenvolvido no livro, é a dança “encenada” no sentido de ser colocada no “palco”, ou seja, uma prática cênica colocada em um espaço para a exposição dessa dança *reorganizada*. Sendo assim, com o termo “coreografia” não parece que o filósofo queira enfatizar uma partitura de movimentos preestabelecidos, pois o que ele busca ressaltar é a prática de provocar uma experiência da dança, uma atividade natural e primitiva que é exposta de forma *reorganizada*. “A obra de arte (não o artista, nem o *performer*) diz: traga-me para o foco, se puder!”. (NOË, 2015, p. 102, tradução nossa) Por essa razão, assumo essa condição também para proposições artísticas que se utilizam da improvisação, à qual, seguindo os argumentos atribuídos às “*strange tools*”, bastaria complementar que se trata de uma *reorganização* da composição (= coreografia) que ocorre em tempo real. Para evitar confusão conceitual, uma vez que coreografia no sentido clássico não é o que interessa nesta reflexão, o termo “arte da dança” será utilizado para considerar essa prática de nível 2.

## Gretas do tempo e suas memórias

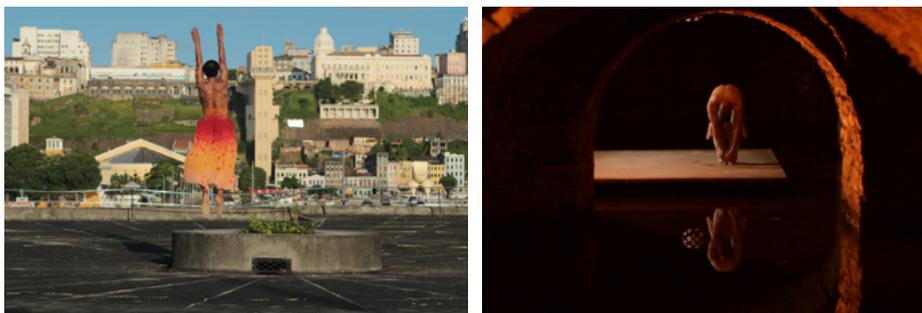
Conforme argumentei no início deste capítulo, tenho procurado conceber outras formas de “apresentar” e “fazer acontecer” a arte da dança com o intuito de provocar novas reflexões, tirando o fruidor da zona de conforto e desafiando-o a uma outra forma de engajamento. O projeto artístico *Gretas do tempo*, criado em 2014 especialmente para o Balé Teatro Castro Alves (BTCA), será utilizado aqui como um estudo de caso para analisar tais condições. Este

projeto procurou abordar a questão da memória por vias distintas do espetáculo cênico e voltou sua atenção para experimentar outras configurações artísticas que resultaram nas seguintes obras: “Memórias de uma memória”, uma série de seis videodanças; “Memórias no espaço”, a qual considerei como uma caminhada sonora para dança; e “Memórias no tempo”, uma instalação imersiva, interativa e telemática. As obras se entrecruzavam, mas poderiam também ocorrer separadamente. Exceto a instalação, as demais obras podem ainda ser apreciadas no *site* do projeto. (GRETAS..., 2014) Incentivo o leitor a escutar as narrativas e assistir aos vídeos; mesmo não sendo uma fruição completa, tal experiência poderá ajudar na compreensão das reflexões aqui colocadas.

A partir da perspectiva da cognição corporificada, a forma de abordar a memória dos cinco bailarinos envolvidos no projeto não era pela busca de algo escondido em algum subconsciente, muito ao contrário, acessamos as memórias através da relação de cada um com seu mundo, considerando neste sentido o que eles viveram e viviam no BTCA, bem como suas relações intersubjetivas com o grupo envolvido no projeto e, ainda, com a própria cidade de Salvador/BA – neste caso, mais especificamente, com a cidade histórica, o Pelourinho. Durante o processo de criação, interessava que eles trabalhassem com aspectos que ficaram marcados em suas trajetórias, seja por razões físicas, psíquicas, afetivas ou de qualquer ordem do contexto de cada um. O processo criativo para a busca dessas memórias lembrava a todos sempre que eles eram agentes implicados e implicadores daquela história. Isto porque a cognição não é considerada aqui um aspecto interno preso em um cérebro, assim como a memória também não o é. O conhecimento obtido ao longo de tempos longevos por cada um dos bailarinos envolvidos, que estavam na faixa etária entre 42 e 60 anos e que possuíam no mínimo 10 anos de atuação na companhia, não estava guardado como uma informação enclausurada por representações processadas por um cérebro. Isto não significa negar que exista um processo neural, mas que a memória não é gerada exclusivamente lá, pois ela está também no próprio corpo. Sendo assim, neste processo, o acesso à memória ocorreu através das relações intersubjetivas enquanto os bailarinos recriavam juntos um fragmento de obra e quando se relacionavam com o meio, ou seja, pelo próprio ato de estar dançando ali naquele espaço, seja na sala de ensaio, ou quando se incorporavam ao espaço do Pelourinho. Seguindo a visão enativista,

a cognição é entendida como a busca ou criação constante de significado que caracteriza o agente corporificado em interação com seu ambiente físico e social. Em vez de confiar na manipulação computacional de representações mentais, a lógica enativa propõe que a cognição seja composta dos tipos de acoplamento dinâmico entre um agente autônomo e seu ambiente. (DI PAOLO, 2016, tradução nossa)

Todo o processo criativo foi fundamentado nessas premissas, buscando trabalhar com a arte da dança de cada um a partir da reorganização de alguma memória que havia marcado sua trajetória. Após um breve período trabalhando nas salas de ensaio da companhia, realizando conversas e laboratórios que estimulavam a reflexão e corporificação de suas memórias, e, ainda, a experiência com algumas possibilidades interativas que estavam sendo desenvolvidas, partimos para campo num processo de engajamento entre as memórias de cada um e suas relações com a cidade. Cada bailarino estabeleceu uma conexão entre as memórias que queria abordar e um local do Pelourinho. Por exemplo, dois bailarinos abordaram a questão do preconceito racial de forma mais enfática; entretanto, um lembrou da cena de um espetáculo específico do qual, segundo ele, foi impedido de participar, enquanto o outro escolheu o espetáculo em que mais se sentiu acolhido. Mesmo com esta diferença, ambos optaram por espaços que representam o aprisionamento e a escravidão. No primeiro caso, a cena de Paulo Fonseca ocorreu no Forte São Marcelo que estava desativado naquele momento. Sua memória foi construída na videodança através da imagem do coletivo dançando junto, mas que desaparecia, deixando o bailarino só no meio daquela mandala. Uma alternância entre estar e não estar presente com aquele grupo, o qual o circulava, movendo-se de forma contínua ou desaparecendo. A escolha do local deve-se à Revolta dos Malês (1835), pois ali foram aprisionados os líderes africanos das etnias hauçá e nagô, de religião islâmica. Além disso, a própria separação daquela edificação circular sobre o mar, a 300 metros da costa, reforçava a ideia de pertencer, mas tendo que se manter separado. Daquele ponto de vista é possível ver as outras localidades das videodanças de “Memórias de uma memória”: o Mercado Modelo, os jardins do Palácio Rio Branco, as casas incrustadas nas pedras na ladeira da Montanha e o próprio Pelourinho.



**FIGURA 1** – “Memórias de uma memória” (2014). À esquerda, Paulo Fonseca no Forte São Marcelo; à direita, a videoinstalação no Palácio Rio Branco, com imagem de Agnaldo Fonseca no Mercado Modelo

Fonte: Shai Andrade.

Para as memórias de Agnaldo Fonseca foi escolhido o subsolo do Mercado Modelo, por existir no imaginário popular a ideia de que escravos eram mantidos naquele local para serem vendidos e acabavam morrendo quando a maré enchia. Não há registro de que isso realmente tenha acontecido; de qualquer forma, é inegável que no Mercado também foram vendidos escravos. A imagem refletida no espelho d’água demonstra os dois lados de sua memória, ou seja, o sujeito submerso – o escravo – e aquele que conseguiu se reerguer, ou seja, o acolhimento que ficou marcado no corpo. Essa ascensão também é retratada pela imagem do bailarino subindo e preenchendo toda a tela, todo o enquadre, continuando com movimentos em câmera lenta que enfatizavam ainda mais a sua conquista.

Relato um último exemplo com a memória de Lícia Morais, a qual abordava sua longa trajetória junto com o BTCA, fato que foi principalmente revelado pelas marcas impressas no seu corpo, cabelos ao vento lembrando que o tempo não para. Através de um primeiríssimo plano, as rugas das mãos, do rosto, da pele eram exibidas, entretanto tornavam-se confrontadas com o corpo esguio e elegante de bailarina. O vídeo finaliza com sua caminhada contínua e quase infinita pelo quebra-mar da Baía de Todos-os-Santos, deixando o corpo adentrar o espaço daquelas grandes embarcações. Pela sorte do acaso, naquele exato momento da gravação um navio extraordinariamente gigante na imagem souu seu apito, deixando clara a presença do entorno.

Vale ressaltar o aspecto cooperativo do processo de criação, uma vez que todas as metáforas imagéticas que criei para cada uma das memórias, bem como minha concepção e direção de cada videodança, apenas foi possível pela colaboração tanto dos bailarinos como da equipe de criação, com destaque aqui para Joaquim Viana, responsável por nos ensinar sobre o contexto histórico do Pelourinho, e Gabriel Teixeira, que nos brindou com seu magnífico olhar fotográfico.

O processo criativo para a produção desses vídeos foi excelente para o desenvolvimento das memórias de cada um. O envolvimento entre as movimentações, o local onde foram realizadas, a forma como foram gravadas propiciaram um acoplamento dinâmico do agente com seu ambiente, auxiliando assim no desenvolvimento daquelas memórias como ignições cênicas. É neste sentido que interessa pensar que a fruição possibilitada por essa experiência para os próprios bailarinos – agentes da ação – foi significativa para eles mesmos reorganizarem suas danças e encararem suas memórias. Tal aspecto pode reforçar a argumentação de que as memórias não são representações presas no interior de um corpo, de um cérebro, mas estão nesta relação dialógica entre os agentes e entre eles e o ambiente. Através dessa “estranha ferramenta”, eles puderam rever suas próprias memórias e questionamentos, eles puderam se reorganizar!



**FIGURA 2** – “Memórias no espaço”, caminhada sonora para dança. Público escutando o início da narrativa com as bailarinas na varanda da pousada no Pelourinho

Fotógrafa: Shai Andrade.

“Memórias no espaço” é um exemplo contundente sobre o “fazer acontecer” da arte da dança propiciado pelas tecnologias. Uma forma de oferecer uma experiência ao fruidor em que a dança não necessariamente é vista, mas

é escutada através de uma sonoridade tridimensional enquanto se caminha por uma cidade real e concreta. Nesta obra, os bailarinos trabalharam por um processo criativo para construir articulações entre suas memórias e pequenas caminhadas pelo Pelourinho. O público poderia escolher uma das cinco narrativas para ser conduzido pelas ruas do centro histórico até chegar no Palácio Rio Branco. Nestes áudios, alguns bailarinos preferiram estar mais “em cena”, enquanto outros apostaram numa escuta apoiada mais na oralidade, ou seja, ao longo do percurso pouco se encontrava a presença física do bailarino. As narrativas partiam de um mesmo ponto e seguiam por trajetórias distintas, promovendo uma movimentação de todos aqueles que estavam participando. Além destes, muitos transeuntes que por ali passavam naquele momento, ao assistirem aquele cortejo, resolviam também seguir com o grupo mesmo sem nada escutar. Neste tipo de configuração, tenho chamado estes agentes de testemunhas, enquanto os que escutam a narrativa, considero interatores.

Todos os áudios, incluindo também os das videodanças de “Memórias de uma memória”, foram captados por um gravador binaural que simula a espacialidade do som; desta forma, não se tratava apenas de escutar a fala de um bailarino como se fosse um audioguia, pois foi construída uma sonoridade na qual é possível perceber o rangido dos pés vindo de baixo ao raspar o chão, sentir o estalido do som de um beijo dado na bochecha, escutar os passos ao nosso redor, ou o sino da igreja ressoando distante, ou mesmo alguém que passava pelo fruidor lhe dizendo “bom dia”!

Desta forma, trata-se de passar por uma experiência artística que reorganiza o entendimento de que a dança ocorre no corpo do outro que se contempla. Busca-se, com esse trabalho, propiciar um espaço de imersão, mas não imagética como tem ocorrido em vários projetos, e sim provocar um mergulho na sonoridade e experiência cinestésica em que as ruas do Pelourinho foram transformadas no próprio meio para imergir na obra: realidade e ficção acabavam entrelaçadas.

A investigação que exploro em *Gretas do tempo* (2014) está relacionada com o conceito de corpo-sonoro que venho desenvolvendo desde 2012. O universo sonoro ainda é pouco explorado no ambiente da dança com mediação tecnológica; muitos projetos acabam por se restringir a formas de transdução, no sentido da física, ou seja, quando uma energia se transforma em outra de natureza diferente – neste caso, como já exemplificado, projetos que transformam o movimento em som.

Por fim, “Memórias no tempo”, uma instalação que contou com a colaboração do artista e também acadêmico Sandro Canavezzi para a criação de um sistema telemático, o qual era composto de três estações constituídas por imagem e som interativo que trocavam informação por sistema de rede local. As imagens da estação 1 eram transmitidas para a estação 2, os sons captados pelos microfones de cada ponto retroalimentavam uns aos outros, em cadeia, formando uma espécie de eco, mas com distintas nuances sonoras em cada um. A instalação foi colocada no Palácio Rio Branco, no Salão Nobre, mas era necessário atravessar a videoinstalação com as imagens de “Memórias de uma memória”, à qual se somavam ainda dispositivos de realidade aumentada. Através de uma ambientação com espelhos, o fruidor acabava incluído nas imagens enquanto passava pela experiência de observá-las. A obra e o agente ficavam assim enovelados num mesmo sistema.



**FIGURA 3** – Videoinstalação “Memórias de uma memória” ao fundo, refletida no espelho, com a realidade aumentada vista através dos *tablets*

Fotógrafa: Shai Andrade.

A caminhada sonora finalizava na instalação localizada no Salão Nobre do Palácio Rio Branco. Nada era alterado no sistema, os bailarinos apenas se apropriaram das estações, construindo uma composição criada a partir de todas as memórias. Corpos dos bailarinos e do público, imagens, sonoridades, o espaço e o sentido de temporalidade percebido pelo sistema de retroalimentação, todos estes elementos podiam ser percebidos como um acoplamento dinâmico do sistema. Não há uma ação destituída do todo, pois estão implicados numa relação mútua entre meio e agente.

As três configurações artísticas podem ser consideradas sistemas sensíveis que despejam nossa cognição no ambiente, criando um enraizamento

dinâmico entre o agente – público, artista – e o contexto. Trata-se de compreender essa mente, essa cognição situada e estendida por um agente que está “em ação” no mundo, e é por essa enação que ele – fruidor – coloca o mundo ao seu alcance. É nesse sentido da arte como experiência que a reorganização ocorre e, portanto, se coloca como uma ferramenta estranha.



**FIGURA 4** – Gretas do tempo, “Memórias no tempo”, instalação interativa, imersiva e telemática

Fotógrafa: Shai Andrade.

## Conclusão

A tecnologia não é neutra, basta ver os problemas políticos atuais por conta das *fake news* disseminadas pelas mídias sociais e a grave consequência que acarretaram em vários países. Decerto essa não foi a razão de terem criado os diversos aplicativos de comunicação. De forma correlata, além deste uso perverso da tecnologia, há também a possibilidade da transgressão, como outrora ocorreu com a *webcam*, a qual, a princípio, foi criada para realizar videochamada e não para ser produtora de *selfies*. Atualmente, as câmeras dos dispositivos possuem tecnologia avançada para fazer um filme artístico, se quiser. Isto demonstra como aquilo que inventamos – ou reinventamos – por conta das nossas demandas, sejam elas sociais, políticas, econômicas ou de qualquer outra ordem, altera o nosso contexto e este, por sua vez, trará algum impacto na nossa vida.

Estes alertas servem para explicar que a tecnologia carrega com ela um potencial, devendo-se portanto levar em conta também a possibilidade de má

utilização (por exemplo, produção de *fake news*) ou, ainda, de transgressões (por exemplo, produção de *selfies*), estas últimas, talvez, mais interessantes para o universo das artes. O que importa, portanto, é refletir sobre a forma como a utilizamos. Como quer que seja, fica claro que o agente está completamente implicado com seu ambiente, e o acoplamento dinâmico pode não ser necessariamente positivo para ambos. Os dispositivos que o agente inventa promovem mudanças no mundo em que ele vive, mas provocam também alterações nele próprio. É preciso não cair na ambivalência da metáfora de Frankenstein, conforme eu iniciei a discussão em dança na cultura digital. (SANTANA, 2006) Tecnófilos e tecnoclastas fazem parte da mesma armadilha. Acreditar que há uma neutralidade e que o acoplamento dinâmico não trará nenhuma consequência seria pura ingenuidade. A implicação é inevitável.

Justamente por isso, a possibilidade de experimentar novos formatos, processos e caminhos artísticos se tornou para mim, em si mesma, um campo de investigação na cultura digital. Na videodança, para além de sua linguagem, a sua realização foi utilizada como o próprio processo criativo que permitiu a imersão do bailarino na temática em questão. Além disso, a forma de ambientar a videoinstalação, com a reflexão do fruidor nos espelhos, local onde se podia acionar a própria imagem, foi uma forma também de procurar outras formas de relação entre a obra e o público, explorando assim o potencial desta ferramenta estranha! Situação semelhante com a instalação “Memórias no tempo” poderia ser afirmada. Contudo, foi em “Memórias no espaço” que encontramos um grande potencial exploratório, em que a experimentação provocou maiores e mais intensas destabilizações. Não tínhamos nem mesmo como nomenclaturar, o mais coerente foi considerá-la uma “caminhada sonora para dança”. Talvez não faça jus ao que realmente ocorre, mas o que importa é sua experiência e não a adoção de um rótulo. Tanto nela como nas videodanças, a investigação com o áudio binaural mostrou ser um universo ainda muito fértil para ser explorado.

Portanto, *Gretas do tempo* foi isso: um projeto de experimentações artísticas. Conforme procurei refletir nestas páginas, o interesse não está na tecnologia ela mesma, mas sim em como os aspectos da cultura digital, ou seja, o dispositivo e o potencial que carrega, podem colaborar para criar outros modos de “apresentação” ou “fazer acontecer” a arte da dança. Considerando a visão enativista, em que o agente está implicado com seu mundo, e, ainda, que as tecnologias não são neutras, percebemos que há um impacto gerado pela arte

da dança, uma vez que tais experiências promovem novas reorganizações no indivíduo, provocando outras possibilidades de se questionar sobre o outro, sobre si próprio e sobre o mundo. Por essa razão, decidi ser experimentadora – gosto mais de “experimentadeira” – para te oferecer outras experiências em como “apresentar” e em como “fazer acontecer” a dança com você.

## Referências

DI PAOLO, E. Enactivismo. In: VANNEY, C. E.; SILVA, I.; FRANCK, J. F. (ed.). *Diccionario Interdisciplinar Austral*. Buenos Aires: Instituto de Filosofía de la Universidad Austral, 2016. Disponível em: <http://dia.austral.edu.ar/Enactivismo>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GRETAS do tempo. Salvador. Balé Teatro Castro Alves, 2014. Disponível em: <http://www.gretasdotempo.com.br/>. Acesso em: 1 maio 2022.

NOË, A. *Strange tools: Art and Human Nature*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

SANTANA, I. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: Educ, 2002.

SANTANA, I. Corpo tele-sonoro: laboratorium Mapa D2, Apan, Sarc and EVD58/ Personare. *Revista Eletrônica Mapa D2*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 99-124, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/mapad2/article/view/14937>. Acesso em: 1 maio 2022.

SANTANA, I. *Dança na cultura digital*. Salvador: Edufba, 2006.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

THOMPSON, E. *Mind in Life: Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.



# **Composição em tempo real:** uma ideia sobre a cena improvisada em dança

Jarbas Siqueira Ramos  
Mariane Araujo Vieira

## **Introdução**

A improvisação em dança é um campo de atuação que congrega um universo de informações, temáticas e complexidades, tanto no campo das práticas quanto nas teorias, na mesma medida em que apresenta uma diversidade em relação às pesquisas que se articulam a todas as suas formas de atuação. Ao longo da história, a improvisação em dança se configurou, segundo Muniz (2004), em pelo menos três linhas distintas de atuação e pesquisa: de um lado estão os trabalhos que usam da improvisação nos processos de formação dos artistas; de outro estão propostas que buscam a improvisação como procedimentos e metodologias de trabalho para criação de espetáculos de dança, não necessariamente improvisados; por fim, aparecem as propostas que buscam analisar a improvisação como cena, como o próprio ato performativo, como o espetáculo em si. Aqui, nos interessa pensar essa última possibilidade, aquela que pretende perceber a cena improvisada em dança.

Entre os anos de 1950 e 1960, junto com o movimento criado pela Judson Dance Theater, o termo “improvisação” começou a ser difundido

como possibilidade de ser um modo de composição e apresentação da cena da dança. Alguns artistas, como Anna Halprin (1920-2021), Isadora Duncan (1877-1927), James Waring (1922-1975), já utilizavam a improvisação para explorar a relação corpo-espço e extrapolar os limites estáticos da coreografia da dança moderna. Contudo, foi com o movimento da Judson Dance Theater que a improvisação se consolidou como uma forma de questionar, criticar e revolucionar os fazeres em dança, dando possibilidades para que a improvisação fosse efetivamente concebida uma cena em si. A esse respeito, Mara Guerrero (2008, p. 18) aponta que uma das características do trabalho da Judson Dance Theater era o fato de que

Não existiam ensaios, as performances eram como experimentos metalingüísticos da dança. Os incômodos e questões eram levados ao público em seu ato de experimentação. Movimentos cotidianos, e não-artistas, foram levados ao 'palco'. Uma prática instituída na busca de novos formatos, onde a improvisação passou a ser vista e considerada como uma forma de composição em dança.

Desde a década de 1970 até os dias atuais, artistas como David Zambrano, Deborah Hay, Ivar Hagendoorn, João Fiadeiro, Lisa Nelson, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert E. Dunn e Julyen Hamilton continuaram a utilizar e reelaborar a improvisação de forma singular e autônoma em suas investigações em dança e passaram a criar novos procedimentos de trabalho, consolidando o campo que hoje denominamos de maneira genérica como "improvisação em dança". Podemos apontar, como exemplo de trabalhos consagrados nesse campo, as seguintes propostas: o trabalho de Steve Paxton, que elaborou a ideia e os procedimentos do Contato Improvisação (CI); os estudos de Lisa Nelson, quando organiza e apresenta o *tuning score*; as propostas de Mark Tompkins, com o *real time composition/instant composition*; e o trabalho de João Fiadeiro, com sua metodologia intitulada de "composição em tempo real".

Hoje, podemos afirmar que a cena improvisada em dança está consolidada como um campo de atuação próprio, com procedimentos de trabalho, metodologias e elementos estéticos peculiares que configuram particularidades no processo de atuação de improvisadores(as). Contudo, é notório que não há um consenso entre os artistas sobre como nomear o trabalho da im-

provisação em cena e, por esse motivo, até os dias atuais não se elegeu uma única maneira de denominação dessa prática. Essa constatação pode ser vista, conforme nos sugere Harispe (2014), por dois vieses: de um lado, há uma tentativa dos artistas de encontrar uma singularidade no próprio trabalho que não se aproxima do fazer de outros artistas; de outro, a não preocupação com maiores precisões conceituais sobre os termos da prática improvisacional.

O que podemos observar é que há uma recorrência na reelaboração das ideias sobre improvisação em dança a partir do trabalho de cada artista e/ou coletivo, de cada organização de procedimentos e experiências de criação, de cada pesquisa artística, o que leva à nomeação das suas propostas de trabalho com a improvisação por diferentes terminologias. Entendemos que isso acontece porque é na prática e no desenvolvimento dos processos criativos em improvisação que a dança improvisada se constitui, e é nesse momento, quando a investigação vai ganhando forma, que ocorre a nomeação e classificação dos trabalhos. Assim, podemos encontrar na literatura sobre o tema uma série de nomenclaturas e terminologias sobre a improvisação da dança na cena, dentre as quais podemos destacar “composição instantânea”, “dança instantânea”, “improvisação em dança/teatro”, “zona de improviso”, “improvisação-dança”, “dança do presente”, “composição espontânea”, “composição em tempo real”.

Há, portanto, uma diversidade de termos utilizados para se falar sobre o mesmo tema, e cada um dos termos refere-se a uma experiência específica do trabalho com a improvisação em dança. A esse respeito, Mara Guerrero (2008, p. 1) aponta que as “classificações auxiliam nas observações, análises e entendimentos, pois cada decisão, recorte ou interesse direcionam para alguns modos de uso, delimitados pelas restrições implicadas em suas propostas e desenvolvimentos”.

Nessa direção, ao observarmos o trabalho de diferentes artistas brasileiros que atuam no campo da improvisação, percebemos que essa busca pela denominação de sua proposta de trabalho se articula exatamente com a prática de improvisação em cena desenvolvida por cada um. Diogo Granato<sup>1</sup> intitula de “improviso cênico” o resultado de uma apresentação artística improvisada; Bárbara Conceição Silva (2012) denomina a improvisação em cena de “composição improvisada”; Daniela Guimarães (2012) utiliza em seu trabalho o termo

---

1 Entrevista concedida por Diogo Granato, [set. 2019]. Entrevistadora: Mariane Araujo.

“dramaturgia em tempo presente”; Ana Mundim (2017) propõe a utilização do termo “composição em tempo real”; Líria Morais<sup>2</sup> cita o termo “composição situada” para desenvolver o trabalho de improvisação em relação com o espaço; Dudude Herrmann<sup>3</sup> denomina o seu fazer prático de “improvisação em dança” ou “estruturas ventiladas”.

Assim, a proposição de termos/terminologias que possam orientar trabalhos no campo da improvisação tem se tornado uma tônica dos artistas/pesquisadores(as) brasileiros(as) e estrangeiros(as). A esse respeito, e falando da realidade brasileira, Dudude Herrmann, em entrevista realizada no ano de 2019, faz a seguinte observação:

*No Brasil, a necessidade de ter que explicar e não se fazer entender é chata demais. Quanto à questão de nomear, de fato não me preocupo tanto com isso. Lisa Nelson diz sempre que a palavra ‘improvisação’ é uma palavra gigante, e assim cabe muitos entendimentos, ainda que equivocados. Mas com paciência vamos caminhando e nos fazendo compreender e também conseguindo adeptos deste fazer dança.*

Ao participarmos do trabalho desenvolvido pela artista, professora e pesquisadora Ana Carolina da Rocha Mundim no grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade,<sup>4</sup> no período de 2012 a 2016 na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tivemos a oportunidade de aprofundar as nossas pesquisas e atuações no campo da improvisação em dança. Neste grupo, impulsionados por sua pesquisa sobre corpo-espaço, trabalhamos e pesquisamos a cena improvisada em dança a partir da ideia de composição em tempo real. Desde então, essa terminologia tornou-se a referência para o trabalho que desenvolvemos em relação à improvisação em dança, mais especificamente em relação à cena improvisada em dança.

---

2 Entrevista concedida por Líria Morais, [nov. 2019]. Entrevistadora: Mariane Araujo.

3 Entrevista concedida por Dudude Herrmann, [out. 2019]. Entrevistadora: Mariane Araujo.

4 A artista Ana Carolina da Rocha Mundim criou o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade ao ingressar como docente na UFU, no ano de 2010. Este coletivo desenvolveu pesquisas de composição em tempo real entre os anos de 2010 e 2016 na UFU e foi transferido para a Universidade Federal do Ceará (UFC) no início de 2017, quando a docente se transferiu para essa instituição. Para mais informações, ver Conectivo Nozes (c2011).

Com a criação do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (Neid)<sup>5</sup> no ano de 2017 na UFU, continuamos a explorar a ideia de composição em tempo real como terminologia para o trabalho de criação/composição da cena improvisada. Assim, a nossa intenção aqui é apresentar a terminologia “composição em tempo real” como uma ideia da cena improvisada em dança, propondo-a como termo-chave para se pensar a improvisação em dança, bem como desenvolver reflexões que possam consolidá-la como terminologia para o trabalho da improvisação em dança.

## De qual composição em tempo real falamos?

Em uma breve pesquisa sobre o termo “composição em tempo real” na ferramenta de pesquisa do Google e no Google Acadêmico, a maioria dos textos que aparecem não é sobre improvisação em dança, mas sim sobre pesquisas no campo da computação e/ou sobre o campo da música. Quando se pesquisa o termo em inglês, “*composition in real time*” e “*real time composition*”, estes aparecem mais relacionados ao estudo da composição em música, sendo que “*composition in real time*” tem mais ocorrência no Google, o que indica que esse termo é mais popularizado para esse fim. O termo “*instant composition*”, em inglês, aparece com maior recorrência em pesquisas sobre improvisação em dança.

Como já falado, temos adotado em nossa proposta de trabalho com a improvisação em dança no Neid/UFU a terminologia “composição em tempo real”. Aqui há uma questão fundamental que devemos apontar antes de continuarmos a discussão que propomos. É preciso dizer que o termo “composição em tempo real” foi utilizado pelo artista português João Fiadeiro para denominar a sua metodologia de trabalho com a improvisação em dança desde os anos 1990. Ele afirma, em sua elaboração, que essa metodologia necessariamente não acontece em cena, mas no “tempo anterior”, como uma proposta

---

5 O Neid se constituiu como um coletivo de investigação na UFU no ano de 2017 e tem como objetivo desenvolver ações para ampliar o diálogo e o debate em torno da improvisação em dança como campo específico de estudo, com foco na composição em tempo real, colaborando para o desenvolvimento de novas práticas e poéticas artísticas, tanto dentro como fora do espaço acadêmico. Para mais informações, acessar: <http://substantivocoletivodanca.com.br>

de construção de ferramentas práticas/teóricas com o intuito de se trabalhar procedimentos que auxiliem no desenvolvimento da própria dança, na busca por aquilo que ele denominou como “elasticidade dos sentidos das [...] ações” (FIADEIRO, 2008, p. 2), sendo esse sentido tanto o direcional como o de significação. A esse respeito, ele faz o seguinte apontamento:

O ‘tempo real’ de que falo não se refere, como à primeira vista pode parecer, à ideia de *composição ‘ao vivo’*. O ‘tempo real’ a que faço referência é um movimento que se processa exclusivamente no interior da nossa mente (do praticante ou do espectador se o considerarmos – como eu o considero – um praticante). Trata-se, portanto, e para ser mais preciso, de um pré-movimento, de uma pré-acção. O ‘tempo real’ de que falo, trata do intervalo de tempo, na nossa mente, que medeia o surgimento de uma imagem-acontecimento (resultado de um ‘acidente’ exterior ou interior), a sua identificação (é isto ou é aquilo), a formulação de hipóteses de reacção (posso reagir desta ou daquela maneira) e, finalmente, a resposta que efectivamente se escolhe dar (que pode ser, no limite, escolher não responder). Ou seja, em composição em tempo real tudo ‘acontece’ antes mesmo de qualquer acção ter ocorrido. (FIADEIRO, 2008, p. 3, grifo nosso)

A proposta que lançamos em relação à ideia de composição em tempo real se difere substancialmente daquela proposta por João Fiadeiro (2008). Enquanto em sua formulação a preocupação é com a organização dos procedimentos que levam à improvisação em dança, a nossa atenção está voltada para a composição da cena improvisada em dança, para a improvisação como a obra artística. Não falamos, portanto, de um método de trabalho que pretende desenvolver técnicas de atuação para artistas, mas sim do lugar próprio da cena artística, o espaço que se configura na relação com o público.

Nosso entendimento se assimila ao de Ana Mundim (2017) quando afirma que improvisar é diferente de compor em tempo real, uma vez que a improvisação é um “ato em si”, enquanto a composição em tempo real é uma “obra em si”. Isso pode ser observado na seguinte afirmação:

Como sabemos, improvisar é distinto de compor em tempo real. A improvisação não necessariamente pressupõe um espectador. A composição em tempo real, sim. Nesse sentido, a composição em

tempo real é a obra em si. Não está tanto vinculada a um campo de ideias, que não se transforma em ação, senão à própria ação como campo de conhecimento e atuação. (MUNDIM, 2017, p. 115)

Enquanto para João Fiadeiro (2008) a ambição do(a) improvisador(a) deve ser a capacidade de manter-se no presente da relação com o tempo, vivendo e negociando tempos paralelos entre o “dentro” e o “fora” do corpo, para nós o(a) improvisador(a) deve ser capaz de se manter presente na ação, naquilo que acontece ao seu redor, atentando-se para a composição e para o tipo de compartilhamento cênico que deseja promover. Nessa direção, o “tempo real” que suscitamos demanda de quem dança uma capacidade de ficar no presente da relação, no tempo da própria ação – que se dá em diferentes camadas da temporalidade e da espacialidade –, e permanecer aberto às surpresas do tempo presente. Desse modo, o “tempo real” se torna o “tempo presente da ação”, pois é ali onde se encontra o foco da atenção do(a) improvisador(a), onde os acontecimentos ganham sentidos – e sem-sentidos<sup>6</sup> – e onde acontece a experiência da composição. Assim, o interesse pela ideia de “tempo real” que aqui aventamos não pode ser visto distante das noções de “composição em dança”.

Pensamos a composição em dança na mesma direção proposta por José Gil (2004) e Laurence Louppe (2012): um processo de criação artística que acontece por meio de “linhas de forças” traçadas no tempo e no espaço. Essas linhas de força se dão por uma relação de tensão e contratensão na busca por aquilo que José Gil (2004) denominou como “nexos de sentido”, o que com-

---

6 Jorge Larrosa (2014) aponta que o saber da experiência acontece na medida em que vamos atribuindo sentidos e sem-sentidos ao que nos acontece. Para ele, os sem-sentidos dizem respeito àquilo que não conseguimos nominar, por meio das palavras, sobre o que nos acontece e, portanto, faz parte da maneira como percebemos o mundo e como compreendemos as nossas experiências. Se a experiência diz respeito aos sentidos que atribuímos àquilo que nos acontece, também deveríamos, na perspectiva do autor, acolher aqueles acontecimentos a que ainda somos capazes de atribuir sentidos como parte da nossa experiência, ou seja, entender que a experiência é formada tanto pelos sentidos como pelos sem-sentidos que atribuímos àquilo que nos acontece e que isso é um modo de “saber”. Segundo o autor, o saber da experiência é “[...] o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece”. (LARROSA, 2014, p. 32)

preende entender mais os sentidos atribuídos aos fluxos de movimento que às formas e figuras do corpo no espaço. Assim, a composição em dança é, em si, aquilo que acontece e que cria sentidos – e sem-sentidos – na experiência da cena. O que acontece está, por outro lado, em constante reformulação e reorganização por meio de uma estrutura dialógica com os elementos presentes no instante da cena, o que nos leva a compreender, como sugere Louppe (2012, p. 224), que “o todo de uma composição reside no que, a cada momento e em cada articulação, trabalha e perturba o conjunto”.

Assumimos, dessa maneira, que na composição em tempo real a criação artística é um “acontecimento” que, por meio de uma estrutura dialógica, organiza, desorganiza e reorganiza as “linhas de força” no “tempo presente da ação”, buscando construir, desconstruir e reconstruir (não necessariamente nessa ordem) os nexos de sentidos (e sem-sentidos) estabelecidos nas relações entre improvisadores(as) e público no momento da cena, estabilizando ou desestabilizando a experiência estética que sempre será instável e imprevisível.

É, portanto, na constante prática pela busca do acontecimento que o trabalho criativo de improvisadores(as) se adensa, pois dançar o acontecimento é fazer mover as linhas de força criando sentidos – e sem-sentidos – na intenção de possibilitar que as escolhas da ação não privilegiem o movimento em si, mas sim o que o acontecimento propõe, ou seja, é estar aberto ao acontecimento e torná-lo visível tanto para improvisadores(as) quanto para o público.

Nessa direção, a cena na composição em tempo real acontece na medida em que os(as) improvisadores(as) estabelecem relações com a experiência em si – incluindo todos os sujeitos que a vivenciam essa experiência no “tempo presente da ação” – e realizam as escolhas daqueles elementos que desejam compartilhar com o público. Nesse contexto, em uma composição em tempo real os(as) improvisadores(as) assumem, como nos sugere Mundim (2017), os riscos de uma exposição pública, especialmente em relação à imprevisibilidade da cena. Isso significa que o risco da “falha” é exposto e jogado com o público no instante presente da ação, do acontecimento, e que a composição se dá nesse lugar em que tanto as potencialidades quanto as fragilidades e vulnerabilidades, seja do(a) improvisador(a) ou da própria composição, são compartilhadas. Sobre isso, Mundim (2017, p. 137) traz as seguintes questões:

É possível criar uma relação de confiança com a plateia para que ela se coloque de modo ativo, aceite a falência como composição e crie

o espetáculo junto com o intérprete-criador, no lugar de esperar algo pronto ou necessariamente bem-sucedido do intérprete-criador? Uma vez que a plateia é parte do espetáculo, é possível estimulá-la a compor em tempo real, como espectadora, e abrir-se para a naturalidade das imperfeições humanas?

No trabalho que temos desenvolvido ao longo dos últimos anos no Neid/UFU, temos nos proposto a buscar estratégias de criação/composição artística que possibilitem pensar essa ideia de composição em tempo real que temos aqui defendido. É sobre essa maneira de pensar/fazer composição, para além de uma improvisação livre, que apresenta algumas características muito particulares, que pretendemos falar na última parte deste trabalho.

## **Composição em tempo real: uma ideia sobre improvisação em dança**

Até aqui nos propusemos a construir uma discussão que nos permitisse entender o que vem a ser a composição em tempo real no contexto da improvisação em dança. Resta-nos dizer aquilo que parece ser o óbvio: que se trata de uma ideia, um pensamento, uma proposta para nomear o que fazemos. E o que fazemos nada mais é do que propor estudos para refletir sobre a cena improvisada em dança, ou seja, pesquisamos maneiras de nos colocar em movimento e mobilizar as nossas ideias sobre a criação artística que se dá no tempo presente da ação e que pretende dar sentidos à composição em dança.

Seguindo essa ideia, podemos então dizer que a composição em tempo real pode ser vista como a cena artística que acontece por meio da improvisação em dança. Nessa direção, ela diz respeito a uma criação artística que acontece no “tempo presente da ação”, que se entrega ao imediato sem uma pré-elaboração de movimentos ou sem a construção de sentidos preestabelecidos, que está em constante mutação “diante de” e “com o” público, que organiza os fluxos e linhas de força no ato criativo em “tempo real” e que possibilita a construção de sentidos para aquilo que acontece em cena.

Entretanto, entendemos também que na composição em tempo real tudo que é criado e apresentado não significa que seja inédito ou nunca antes executado. Na verdade, trata-se de uma recombinação de elementos que fazem parte de um repertório constituído pelos(as) improvisadores(as) ao longo

de sua vida – a partir das experiências com o corpo, a dança, a improvisação, a composição, entre tantos outros elementos que se constituem no próprio ato de viver – e que são remodelados em novas experimentações em dança a cada nova cena. Nesse sentido, é perceptível que aproximamos a nossa reflexão daquela desenvolvida por Richard Schechner (2003, p. 35) em seu estudo sobre a performance, especialmente ao propor a ideia de comportamento restaurado, uma vez que, para o autor, “performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido”.<sup>7</sup>

Esse repertório pode ser compreendido como um conjunto de “saberes incorporados” que são organizados pelos(as) improvisadores(as) a partir dos elementos que os(as) formaram como sujeitos da/na dança e que são acionados no momento da composição em tempo real, com o intuito de dar sentido para os seus processos criativos. A questão que segue é: como possibilitar a incorporação desses saberes e a sua recuperação no tempo presente da ação? Para nós, isso se dá na medida em que os(as) improvisadores(as) alcançam algumas habilidades, dentre as quais podemos destacar: 1. acionar estruturas de jogos e transformá-las durante a realização da cena; 2. executar movimentos já experimentados anteriormente, atribuindo-lhes diferentes sentidos durante a improvisação; 3. abrir-se para a escuta sensível, permitindo que a construção da improvisação se dê a partir de sua relação com o presente da ação, com o real; 4. atentar-se para que as relações entre o corpo que dança e o público sejam sempre acontecimentos singulares; e 5. compor dramaturgias, dando sentidos – e sem-sentidos – à sua improvisação.

Pensando nessa formação de improvisadores(as) para a composição em tempo real,<sup>8</sup> especialmente aquela que acontece em sala de trabalho/laboratórios de investigação, é que nós do Neid/UFU temos compreendido a importância de se trabalhar essas habilidades na busca de propor a ampliação das capacidades de composição. Nosso desejo é possibilitar a ampliação tanto da capacidade

---

7 Não pretendemos avançar nessa discussão neste momento, mas é nosso interesse sinalizar que problematizar essa questão faz parte do nosso exercício investigativo a fim de construir futuras reflexões sobre os processos de composição em tempo real na improvisação em dança e suas relações com as noções de comportamento restaurado.

8 Para saber mais sobre os modos compositivos adotados pelo Neid/UFU, indicamos a leitura de Ramos, Silva e Vieira (2019).

técnica para a execução de movimentos quanto a capacidade para a construção de dramaturgias no momento da composição, no tempo presente da ação.

Ao falarmos da capacidade para executar movimentos, propomos que ela se dá no trabalho prático e técnico de preparação para a improvisação, em que os(as) improvisadores(as) constroem um estado de corpo no/para o tempo presente da ação. A demanda pelo refinamento da escuta e da percepção na improvisação colabora para que, ao dançar, os(as) improvisadores(as) abram seu corpo para ampliar e captar as mais sutis vibrações e transformações ao seu redor e, assim, poderem se relacionar com o acontecimento, com aquilo que se dá no tempo real, rompendo com a ideia de duração, sucessividade e linearidade e construindo diferentes sentidos para a sua composição. Este corpo, quando aberto para se transformar, entra em uma vertigem sutil de criação de um novo corpo, de uma nova dança, além de possibilitar a incorporação de novos saberes como possibilidades criativas/compositivas na improvisação. Desse modo, compreendemos que um corpo que improvisa não é um corpo com respostas prontas, e sim um corpo que sempre está formulando e reformulando perguntas a partir dos acontecimentos que se dão no tempo presente da ação e na relação com improvisadores(as) e público.

Já a capacidade de criar dramaturgias diz respeito à produção de sentidos – e sem-sentidos – para a composição que se dá no tempo real. Para nós, a dramaturgia, no contexto da improvisação em dança, é construída no momento presente da ação, sendo criada ao mesmo tempo que a cena é realizada diante de um público. Assim, pensamos a dramaturgia da improvisação como o discurso que é produzido em cena, o discurso que é organizado por meio do fluxo de acontecimentos, com o intuito de gerar nexos de sentidos – e sem-sentidos – a fim de estabelecer a conexão entre improvisadores(as) e público na elaboração da obra artística. Esse discurso é parte da capacidade que os(as) improvisadores(as) desenvolvem de fazer escolhas – técnicas, criativas, estéticas, poéticas – no contexto de cada acontecimento durante a composição da cena improvisada. As escolhas podem ser individuais e/ou coletivas e surgem na medida em que os(as) improvisadores(as) acionam suas referências, seus repertórios – inclusive corporais –, no instante da criação/composição das cenas em tempo real.

É importante salientar que, na composição em tempo real, diversos estímulos são acionados como materiais para a composição em dança e, muitas vezes, são mobilizados a partir da arquitetura do espaço em que ocorre

a cena, ou mesmo pelo público. Esses estímulos – visuais, táteis, sinestésicos, perceptíveis, poéticos, entre tantos outros – somente ganham sentido para a cena quando os(as) improvisadores(as) fazem com que as suas escolhas apareçam para quem assiste e também para quem improvisa. É a organização dessas escolhas e a atribuição de sentidos que possibilitam a criação artística e a composição em dança no contexto da improvisação. As escolhas podem acontecer de inúmeras maneiras, assim como podem perdurar no espaço-tempo ou se desfazer à medida que os(as) improvisadores(as) constroem novos sentidos para suas existências, ou mesmo quando passam a dar atenção para outras escolhas. Essas escolhas elaboram uma lógica composicional, que se dá no campo do sensível e artístico, trançando uma dramaturgia do tempo presente, uma dramaturgia do acontecimento, uma dramaturgia da improvisação.

Assim, compreendemos que a composição em tempo real é uma forma de pensar/fazer a improvisação em dança e que pressupõe estados específicos e particulares de estudo. Nessa direção, concordamos que:

[o] processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas [sic] como microevoluções [sic]. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações. (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013, p. 5-6)

## Considerações finais

Procuramos, neste capítulo, apontar algumas reflexões sobre a ideia de composição em tempo real em dança, sendo elas: uma breve contextualização histórica da improvisação na área da dança; um levantamento sobre as nomenclaturas utilizadas por artistas e pesquisadores(as) que trabalham com a improvisação na cena como modo de apresentação artística; e uma discussão sobre o uso do termo “composição em tempo real”, que foi escolhido para nomear nossas práticas enquanto artistas e pesquisadores do Neid. Assim, traçamos caminhos que nos permitiram entender como pensamos a composição em dança no tempo real e quais elementos a consolidam como campo de atuação com particularidades e peculiaridades próprias.

Entendemos que a improvisação em dança ainda é um campo recente e plural que abarca diferentes modos, métodos e procedimentos experimentais e artísticos que, ao mesmo tempo que enriquecem e ampliam o conhecimento de um campo que é autônomo, também apresentam brechas e rasuras que possibilitam novas pesquisas e publicações com o intuito de adensar as reflexões sobre a improvisação em dança. Além disso, reconhecemos que pode ser uma escolha dos artistas não encontrar uma unanimidade ou hegemonia sobre os modos de nomear a improvisação na cena, assinalando uma singularidade do próprio trabalho, e de também afirmar uma fuga aos padrões de “encaixotar”, “formalizar” e “determinar” ideias questionadas pela própria prática da improvisação.

Abordamos, de forma mais verticalizada, o uso do termo “composição em tempo real” para afirmar que é uma prática artística que prioriza a criação no tempo presente da ação, o que significa entender que há uma preocupação dos(as) improvisadores(as) de estabelecer relações dramáticas elaboradas no instante em que a cena acontece junto ao público. Esse tipo de modo de criação e de apresentação artística no tempo real demanda do(a) improvisador(a) habilidades, das quais destacamos a escuta sensível, a ativação de repertórios já experimentados, a atenção às relações presentes no contexto em que é dançado e a articulação e elaboração de uma dramaturgia no instante do acontecimento.

Nosso desejo não é o de limitar as noções de improvisação em dança, especialmente a de caráter cênico, à ideia de composição em tempo real. Ao defender a escolha desse termo como a ideia que orienta o nosso trabalho

de preparação, criação e apresentação no Neid/UFU, buscamos organizar os nossos caminhos e estratégias de trabalho a fim de problematizar o lugar da improvisação em dança como campo específico de atuação em dança. É nessa direção que esperamos contribuir com as discussões e práticas desse campo de pesquisa, mantendo-o em contínuo processo de desenvolvimento e transformação.

## Referências

- CONNECTIVO Nozes. Fortaleza: UFC, c2011. Disponível em: <http://conectivonozes.blogspot.com>. Acesso em: 1 maio 2022.
- FIADEIRO, J. Composição em tempo real. *La Porta*, [s. l.], 2008. Disponível em: [http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20\(port\).pdf](http://laportabcn.com/sites/default/files/COMPOSI%C3%87%C3%83O%20EM%20TEMPO%20REAL%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro%20(port).pdf). Acesso em: 20 mar. 2020.
- GIL, J. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUERRERO, M. F. Formas de improvisação em dança. *Anais Abrace*, [s. l.], v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/75>. Acesso em: 1 dez. 2019.
- GUIMARÃES, D. *Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- HARISPE, L. *A improvisação-dança nas coordenadas do composicional*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MUNDIM, A. C. da R. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. In: MUNDIM, A. C. da R. (org.). *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea*. Uberlândia, MG: Composer, 2012. p. 99-117.
- MUNDIM, A. Improvisação em dança: corpoespaço em experiência. In: MUNDIM, A. C. da R. (org.). *Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea*. Uberlândia, MG: Composer, 2017. p. 84-142.

MUNDIM, A. C. da R.; MEYER, S.; WEBER, S. A composição em tempo real como estratégia inventiva. *Cena*, Porto Alegre, n. 13, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090>. Acesso em: 9 jan. 2020.

MUNIZ, Z. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RAMOS, J. S.; SILVA, P. C. V.; VIEIRA, M. A. Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea. *OuvirOuver*, Uberlândia, MG, v. 15, n. 2, p. 308-322, 2019.

SCHECHNER, R. O que é performance? *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, B. C. S. *A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.



## Improvisação e lógica compositiva em dança a partir do lugar

Líria de Araújo Morais

A relação entre um dançarino improvisador e o lugar no qual escolhe dançar pode ser o motivo, a ignição e/ou o assunto da sua criação no ato da sua improvisação. Neste texto, refletimos a partir do entendimento do conceito de corpomapa,<sup>1</sup> ou seja, o lugar escolhido para dançar pode ser compreendido tanto a partir dos aspectos de sua estrutura física, em relação com os sentidos corporais do dançarino, quanto pelos aspectos sociais implicados no contexto desse lugar, seus usos e funções, seu fluxo de pessoas, dentre outras informações. A improvisação, nesse caso, está voltada para o interesse compositivo, ou seja, o ato de improvisar é focado em uma atenção compositiva e não apenas na experiência do estado de improvisar, já que o referido ato abrange discussões de compartilhamento público, uma determinada noção de dramaturgia possível que se instaura cenicamente de modo aberto à improvisação.

---

1 “Corpomapa” é um conceito que foi desenvolvido durante o doutorado da autora, realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que trata da investigação da relação entre o dançarino e o lugar. (MORAIS, 2015)

## Sobre improvisação em dança

Alguns autores e artistas, que abordam a improvisação em dança como composição, partem de uma compreensão da organização coreográfica que é feita em tempo presente, sem planejamento prévio, ou seja, há uma preocupação com o espaço que está sendo organizado, com os padrões de movimento que emergem e com o roteiro que surge durante o que se faz. Em entrevista para o *site Conectedance* (c2022),<sup>2</sup> a artista e pesquisadora Lisa Nelson (2018) explica que, quando começou a improvisar, as ideias estavam misturadas com o contexto da época, as relações com a improvisação sempre estavam atreladas aos acontecimentos e grupos artísticos que existiam durante a década de 1960 nos Estados Unidos,<sup>3</sup> e o “contato improvisação” aparece logo depois com a pesquisa de Steve Paxton. Mas o interessante, durante sua entrevista (LISA... 2018), é que entrelaçado à sua fala atual há um vídeo sendo mostrado no qual ela está improvisando nessa época. É possível reconhecer as tomadas de decisão no ato do seu movimento com seus padrões e repertórios que tinha naquela época. No decorrer de sua entrevista, explica que em sua pesquisa seguiu com o interesse em investigar os padrões de movimento e o recorte da câmera como recurso coreográfico. Há um entendimento nesse relato da artista que amplia a ideia de improvisação para outras formas de aprender a ver a si ou de ser coreógrafo de si mesmo que, segundo ela, era um gatilho inicial de quando surgiu a improvisação. A pesquisadora Mara Francischini Guerrero (2008), em seu artigo “Formas de improvisação em dança”, apresenta alguns modos de improvisação no âmbito da sua forma composicional, sem roteiro prévio, em tempo presente ou durante o processo criativo. A pesquisadora Zilá Muniz (2004), em sua dissertação de mestrado, discute a improvisação como forma de composição, explica alguns exemplos de improvisadores preocupados com a improvisação enquanto composição e revela o termo “composição instantânea” para se referir à improvisação que implica o foco da atenção na composição, que é utilizado por alguns artistas e

---

2 *Site* com registros e entrevistas com artistas da dança.

3 A autora se refere aos *happenings*, aos grupos emergentes na mesma época da década de 1960, como, por exemplo, o coletivo Judson Dance Theater, o movimento da Grand Union Dance Group, com Yvonne Rainer, e os *workshops* da artista Anna Halprin, entre outros.

coreógrafos. A pesquisadora Maíra Simões Claudino Santos (2018, p. 168) discorre sobre o trabalho pedagógico de composição instantânea<sup>4</sup> do coreógrafo Julyen Hamilton:

O trabalho pedagógico de Hamilton é voltado para a performance, isto é, para o trabalho da cena: seu pensamento coreográfico se dá em torno da composição instantânea. Dessa forma, suas práticas corporais encontram-se desde o início relacionadas com elementos composicionais por meio do trabalho com a improvisação. Trata-se de um saber incorporado que se estrutura em torno da composição instantânea vista como coreografia.

Em seu artigo, a pesquisadora descreve e discute uma série de princípios que o coreógrafo trabalha no intuito de potencializar o autoconhecimento do dançarino improvisador diante de suas escolhas enquanto compõe. Ressalta também a influência do trabalho desse artista para o que conhecemos como nova dança inglesa. É importante essa informação para ajudar a localizar de que improvisação<sup>5</sup> nós estamos falando, pois a ideia de improvisação em dança é muito ampla e, muitas vezes, se opõe à ideia de coreografia apenas pela condição de o dançarino tomar decisões em tempo presente. Durante a minha pesquisa de mestrado, intitulada *Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado* (2010), já com a primeira formação do Radar 1, estive investigando a relação entre dançarinos improvisadores no ato da cena, sem roteiros prévios. O modo como o grupo criava conexões mais afinadas já era um olhar para como saber em conjunto para onde a composição aponta. Naquele momento, o lugar já era um fator importante para essa percepção, porém ainda não era o disparador da improvisação. Então, em continuidade com a pesquisa, o foco de interesse se volta para além da conectividade entre os dançarinos, para a organização do

---

4 “Composição instantânea” é uma maneira de se referir à improvisação em dança quando esta tem relação com princípios coreográficos, mas é realizada sem planejamentos prévios.

5 A técnica de contato improvisação criada pelo artista Steve Paxton, segundo Lisa Nelson (2018), ficou muito conhecida quando foi criada, assim como a difusão dessa técnica como o próprio fazer improvisacional. Não significa que a improvisação seja apenas contato – esse entendimento se amplia para outras possibilidades.

espaço, para além de uma organização dentro de um espaço de sala de aula e de palco convencional. Logo, percebo que a relação que pode ser estabelecida entre um improvisador, em um determinado tipo de lugar, apresenta procedimentos relacionados à composição instantânea, contudo precisa também lidar com a intervenção dinâmica social do espaço. É a improvisação focada na composição situada e parece convidar o dançarino enquanto indagador do seu próprio lugar no mundo para criar com o espaço em que escolhe. A noção de conjunto não necessariamente se dá para a percepção de um grupo de improvisadores, mas para o espaço e suas informações, que, junto com ao menos um improvisador, passa a ser o conjunto da composição.

O conceito de corpomapa então se organiza em três planos de relação do dançarino com um determinado lugar: superfície (sentidos do dançarino e a estrutura física do lugar), dimensão (aspectos sociais implicados no contexto desse lugar em que o dançarino passa a investigar) e recorte (a composição, que é a criação, as escolhas criativas realizadas para compor nesse mesmo lugar).<sup>6</sup> Consideremos como exemplo uma casa em que o dançarino estaria criando uma dança situada, que seria feita especialmente para essa casa. Os aspectos da superfície seriam as paredes, os sons, os cheiros, a noção de si mesmo do dançarino nesse ambiente, os aspectos da dimensão seriam quem mora nessa casa, se for residencial, qual é a função dessa casa, se é um comércio, se é abandonada, se é institucional etc., e os aspectos do recorte seriam as escolhas da composição, como, por exemplo, escolher apenas uma parede para dançar durante o processo de mapeamento, ou escolher a fachada da frente e uma trajetória até o quintal, ou escolher apagar todas as luzes e trabalhar com os sons etc. A improvisação, enquanto modo de mapear com o corpo em movimento em determinado lugar, ou mesmo como modo de ação e de plano de ocupação e convívio, ajuda a considerar que, durante esse

---

6 Para esse estudo foram utilizados os conceitos de lugar praticado do autor Michel de Certeau (1990); a percepção a partir de alguns autores sobre a neurociência, a filosofia da mente e a biologia, respectivamente António Damásio (2002), Alva Noë (2004), Shawn Gallagher (2005) e Andy Clark (1997); como também a composição em dança situada com Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013), Sofia Neuparth (2010) e André Lepecki (2006). Esse apanhado de entendimentos se realizou para entender a relação com o lugar, independentemente da natureza desse lugar – privado, público, residencial, comercial, aberto, fechado etc.

processo de relação, o lugar está em mudança, é dinâmico e também social e coletivo. Se houver um procedimento de abertura das ações, o recorte pode ter escolhas precisas, como roteiros, assuntos, elementos e cores, contudo a ação do improvisador é circunstancial. Improvisar, portanto, nesse caso, é uma ação que abrange outras ações que não são apenas a descoberta de novidades em movimento, mas convoca associações de quem dança entre seu convívio e percepções de novas possibilidades de estar no ambiente.

## Sobre a residência artística

Neste capítulo, tratamos de um relato de experiências com a realização de improvisações continuadas de um grupo de artistas, participantes do Radar 1, Grupo de Improvisação em Dança,<sup>7</sup> em residência artística durante quatro meses em um casarão – Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) – no centro da cidade de João Pessoa/PB, entre os meses de maio e agosto, com apresentações artísticas abertas ao público em setembro de 2019. (TEASER..., 2019) A situação de improvisar e compor em grupo, na condição de residência, apresenta possibilidades de pensar a condição do convívio como um dos fatores que disparam motivos para criar. Continuadamente, a proximidade entre as pessoas do grupo e as atividades cotidianas, que permeiam essa condição, demarcam traços de improviso que se consolidam em modos de operar em conjunto, como também produzem a necessidade de conquistar novos motivos numa composição aberta continuada.

O Radar 1, Grupo de Improvisação em Dança, é uma linha de pesquisa da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) que tem como campo de estudo a improvisação e composição em dança, a performance, a cidade e o lugar para a criação artística. No grupo já foram produzidas algumas residências artísticas em formatos e lugares distintos com objetivos diferentes, mas todas partiram ou operaram com o interesse na improvisação e composição junto a artistas da dança e de outras áreas da arte. O convívio no casarão reuniu os integrantes do grupo em experiências de deriva ao redor do casarão, bem como

---

7 Durante esse processo de residência artística estiveram presentes Mika Costa, Luck's Gomes, Inardson Luiz, Dendê Félix, Carla Cíntia Dutra, Líria Morays, Amanda Jerônimo e Vandir Souto.

momentos de improvisações internas no intuito de mapear o lugar. Conviver e improvisar complexifica a ideia de um momento específico de investigação, já que o espaço de residir se diferencia de um tempo marcado para testar elementos específicos de uma improvisação em dança que estabelece um tempo de estar junto apenas durante uma hora ou um turno continuado. De modo irregular, em semanas com três dias de ocupação, finais de semana completos, ou apenas um dia de encontro semanalmente, foi possível ter a experiência de “moradia” de modo inventado, já que, em grupo, realizamos a limpeza, decoramos o lugar, cozinhamos, definimos e reconhecemos lugares possíveis para estar durante esse tempo. Residir, nesse caso, implicou ações cotidianas como comer juntos, dormir juntos, caminhar ao redor, ir à feira, conhecer pessoas ao redor, cuidar do lugar em que se encontra, dentre outras ações, além de, também, produzir artisticamente em coletivo. A produção de ações, movimentos, cantorias, dentre outras coisas, advinham dessas próprias ações. Desse modo, o estado de observar o próprio modo de estar em convívio disparava ações que se tornaram motivos de improvisar. Esse *modus operandi* é semelhante entre outras formas de residência artística.

A definição de residência artística pode tomar diferentes entendimentos de acordo com o contexto em que ela acontece. O autor Marcos José Santos de Moraes (2009), em sua tese de doutorado, explica, sob a perspectiva das artes visuais, que essa sempre foi uma prática recorrente para artistas compreenderem o isolamento em outro lugar diferente do seu cotidiano, como uma ideia de ateliê expandido. O autor explica que

agregar ao sentido inicial proposto para residência, como o lugar que se habita, ou no qual se reside e no qual se estabelece ‘o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico’ [...] ao do ateliê do artista como a moldura, o [...] envelope invólucro, o limite e o espaço inicial de conformação de sua produção, como propõe Daniel Buren [...] em seu fundamental estudo sobre as funções do ateliê, indica uma perspectiva para se pensar esse espaço entre o protegido para suas experiências e o da intimidade das relações pessoais, ao do confronto com o outro, com a possibilidade de expandir essas relações da ordem do privado para lançá-las em outra instância. (MORAES, 2009, p. 10)

Dessa maneira, o autor explica essa mistura de um espaço reservado especialmente para a criação artística e, ao mesmo tempo, um lugar do convívio

entre as pessoas que estão ali implicadas. Ao longo do seu estudo, apresenta a importância dessa ideia de residência que se instituiu como uma possibilidade de estar num lugar rural distante da cidade e, mais contemporaneamente, há uma preocupação com o contato do artista com a realidade urbana. O que se compreende como residência artística é, também, atrelada a fomento e instituições que promovem encontros de artistas de diferentes lugares. Todavia, nesse exemplo, podemos compreender também a residência como uma proposta de moradia em coletivo, ora fruto de algo que se constrói em conjunto. O deslocamento do lugar de investigação, seja da própria moradia ou de um estúdio comum de dança para outro lugar, promove, em quem ali circula, o compartilhamento de hábitos e modos de criar em conjunto. Mas se conviver é criar hábitos e modos de estar que se repetem, a ideia de improvisação parece ficar esgarçada na busca de abrir novas possibilidades, já que o grupo passa a se reconhecer enquanto características de mover e de agir que se repetem. As funções na casa e identificações entre alguns também se intensificam e os humores também passam a fazer parte da maneira como as improvisações se dão. Ou seja, no convívio, a previsibilidade da ação é reconhecível de modo continuado.

Se falamos de corpo em movimento, nesse caso, e conhecemos o outro se movendo já de outros encontros, reconhecemos seu modo de girar, seu gosto por realizar movimentos no chão, sua tendência por espirais no espaço etc. Se falamos de hábito de moradia, sempre há o grupo que vai para a cozinha criar novos pratos, fazer o café, ou o grupo que vai para a feira comprar um tempero, ou o grupo que vai colher flores para compor a mesa, ou ainda os que vão cuidar de tocar um instrumento e pôr música enquanto todos cuidam da casa. Quando não há um plano prévio para esse convívio, todos passam a criar o convívio de modo improvisacional. Não porque o plano deu errado, mas porque o plano está sendo construído em tempo presente. Em momentos destinados para criar, essas ações passam a aparecer fazendo parte da criação, carregando características do lugar ao redor, desde sua arquitetura até a sua implicância social de existência no centro da cidade entre outros casarões em ruínas, moradores de rua, feirantes, comércio, puteiros, sua sonoridade de chão duro, com janelões e uma igreja ao seu lado. Aspectos do que se ouvia na rua passam a ser explorados na composição interna da casa.

## Sobre o lugar da residência artística

O NAC<sup>8</sup> é um casarão localizado no centro da cidade de João Pessoa/PB que constitui uma galeria artística pertencente à UFPB, porém distante do *campus* de atuação da universidade. Já foi residência de militar, já refugiou artistas na época da ditadura e já foi um hospital odontológico. Há uma publicação intitulada *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC* (GOMES, 2004), com o relato de uma série de artistas que já utilizaram esse local para suas criações, que revela um pouco da história desse lugar. O casarão tem uma arquitetura antiga e já foi residido por militares. Tinha a própria capela ao lado, que hoje é uma igreja. Como um prédio tombado não pode receber reformas, então sua estrutura está precária. Na condição atual da universidade. Na mesma rua em que se localiza, rua das Trincheiras, há uma série de casarões antigos em ruínas, os quais visitamos em deriva, há uma paisagem que mostra uma parte precária da cidade na rua abaixo, enquanto decadência de um lugar ao centro que já foi área nobre em outros tempos. As verbas da universidade para manter a quantidade de funcionários nesse local foram reduzidas e, durante nossa residência, não havia material de limpeza, os quais tivemos que comprar. Há janelas para a rua, com uma varanda, nove salões e pé direito alto. O casarão tem compartimentos vazios com grandes salas, janelões, com uma cozinha equipada com geladeira, fogão e pia, tem uma sala com uma grande mesa de madeira e cadeiras, tem dois banheiros, e à sua frente tem uma pousada que pertence à universidade e que pode ser locada para atividades de intercâmbio entre alunos. Tem um pátio com plantas, uma varanda que rodeia a parte interna e um grande portão de ferro. As janelas e o portão da frente dão vista para o centro da cidade de João Pessoa/PB. É possível ouvir os carros passarem e ouvir os ambulantes ao lado, de dentro da casa. A luz do sol lambe o chão do casarão quando as grandes janelas se abrem.

Os primeiros dias de encontro foram marcados pela limpeza coletiva, com a lavagem do chão, com música alta tocando e comida feita em coletivo. As improvisações com movimentos em conjunto intercalavam entre as ações de afazeres da casa, o que começa a se configurar como material criativo do

---

8 Atualmente está sob a coordenação de José Valdir dos Santos, também artista da cena paraibana.

espetáculo. A improvisação, enquanto ação de vida, nesse contexto, pode ser compreendida de modo expandido na ação de dançar e compor.

Alguns encontros no casarão duravam o dia inteiro sem, necessariamente, ter um roteiro prévio para os acontecimentos. Então, durante uma investigação na sala, existia uma panela com água quente no fogão que poderia ferver e um dos integrantes da dança precisaria interromper a investigação para desligar o fogo, por exemplo. Em alguns exercícios de improvisação, nos dividimos entre os salões, tomando distância uns dos outros. As consignas para improvisar eram disparadas por elementos diferentes, ora a arquitetura da casa, ora sua história e função, ora o próprio encontro em si do grupo naquele local. Cada participante se deparava consigo mesmo, com suas sensações diante daquele lugar e com suas informações. Os seguranças, que ali permaneciam, entravam durante a residência, havia um modo de estar também entre eles.

## Sobre improvisar e compor na lógica do convívio

Ao final da primeira semana, estávamos jantando à luz de velas numa das salas do casarão. Durante esse tempo, as velas começaram a produzir borras que enchiam os pratos azuis em que elas estavam. Começamos a brincar com a ação de amassar as borras que sobraram das velas como algo possível de afinação do tempo entre os dedos das mãos. No dia seguinte, colocamos os pratos azuis no chão com muitas velas e as ações das mãos se expandiram para os pés e as imagens passaram a se expandir com o que acontecia entre os pratos e velas azuis. A relação com as janelas e o chão à noite sugeria um jeito de mover e estar, mas a atenção de compor com os pratos azuis e as velas parecia estar em uma fronteira borrada com o lugar e o modo como ele estava naquele determinado momento. No dia seguinte, repetiam-se as velas e os pratos azuis, mas havia uma igreja no lado de fora das janelas, na qual, nessa noite, havia celebração de uma missa e uma cantoria muito alta. Novamente as velas, os pratos azuis, o modo de mover no espaço entre as janelas, o chão no escuro e aquela sonoridade da igreja. Era outra cena, era outra composição que se configurava. O corpo arranjava os gestos em relação ao contexto e ao acontecimento, mas eram padrões que se repetiam, não sabíamos como a composição poderia se instaurar no dia seguinte.

Simultaneamente, outras cenas passam a se configurar e a instaurar um diálogo com uma espécie de “não saber” em que a composição pode criar novas perspectivas, mas todas as cenas partiram de algo relacionado ao convívio. A escolha da relação com objetos e coisas ao longo do tempo, de vários dias de improvisação, era lapidada por decisões de modos possíveis de mover e de percepção dos próprios movimentos em recorrências compositivas. Essa lapidação é fruto de práticas que se repetem e sofisticam o modo de relacionar o que se faz com o acontecimento.

O aprendizado dos encontros evidencia a importância de um saber-fazer que facilita ao improvisador extrair dos acontecimentos o que eles têm de necessário, aprendendo a selecionar os encontros potentes, mas também a criar as condições que facilitam as suas ocorrências. Isto significa que é preciso aprender a escolher, entre tantas possibilidades, aquelas que aumentam o poder dos corpos de criar a dança no aqui-agora; esta escolha, entretanto, é intuitiva, e se atualiza diretamente no corpo como movimentos e gestos de dança prenhes de sentidos e abertos a novos agenciamentos. Mas, então, é importante experimentar muito, indo frequentemente ao encontro do imprevisível e do caótico, retendo disto apenas o suficiente para continuar. (GOUVÊA, 2012, p. 76)

Mas, além de tornar-se comum às relações que podem ser criadas na improvisação, há uma lógica compositiva que pode ser criada durante esse tempo de criação, ou seja, um modo de operar em conjunto que desenha uma realidade com uma determinada coerência ali instaurada no momento da improvisação. Lembro aqui dos estudos do coreógrafo João Fiadeiro com a antropóloga Fernanda Eugênio sobre o jogo AND e o pensamento a partir da improvisação sobre como podemos viver juntos. Nessa abordagem do jogo AND, o próprio jogo precisa ser descoberto no ato da improvisação. A própria lógica de como o jogo se instaura e suas próprias regras é o ato de improvisar. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013) Não pretendo aqui descrever as práticas do jogo AND, mas percebo que esse modo de pensar a improvisação em grupo ajuda a compactuar, no ato de uma improvisação, quais são as regras e possibilidades instituídas de ações naquele momento. No caso da pesquisa do Radar 1, o lugar sempre é um ponto de atenção compartilhada. Mas isso ainda é muito amplo, pois, afinal, o lugar tem muitas características distintas. Então, a lógica

compositiva, nesse caso, será descobrir também qual é o aspecto evidenciado do lugar naquela determinada improvisação.

Sobre tomadas de decisão em coletivo, parece que a citação a seguir ajuda a pensar em como o modo de gerir determinados aspectos em grupo em meio a uma improvisação tende a seguir por uma abertura de compreensão para onde a composição está com a seta da direção. Com a citação a seguir, podemos pensar a partir da inquietação de Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013, p. 5, grifo dos autores):

[...] a inquietação acerca de *como viver juntos*, considerando que o aparato de que dispomos para isso foi todo articulado em torno da obsessão pelo separado, pelo controlo, pela esquadrinha, pelo saber. A inquietação acerca de *como não ter uma ideia*, ou seja, como prescindir desta obsessão pelo saber e pela decisão controlada, controladora ou controlável, disponibilizando-nos para tomar uma 'des-cisão': entre humanos e não-humanos, sujeitos e objetos, eu e o entorno, pessoa e acontecimento, teoria e prática, pensamento e ação, agência e passividade, ética e estética e tantos dos outros opostos-complementares replicantes que sustentam a nossa visão de mundo.

Assim, para os autores, a percepção de como o que ocorre no grupo durante um processo de convívio daquele determinado jogo é importante, mas, para eles, é também uma via de reflexão e treino para tomadas de decisão na vida, enquanto indivíduos praticantes de criações de realidades distintas e na condição de resolver situações e tomadas de decisão em grupo. Numa perspectiva do corpo que cria possibilidades de ações numa esfera maior, para além da criação de novos movimentos em dança, o convívio põe em xeque uma série de condições de pontos de partida ou continuidade de uma determinada coisa que se decide fazer junto, e, desse modo, gera um conhecimento que é fruto daquele convívio. A possibilidade de recorrer novamente ao acontecimento pode ser repeti-lo, e, nesse caso, vivê-lo novamente em sua eminência de ação da vida real, ou seja, se o modo como finalizamos um dos encontros foi limpando a varanda enquanto a lua cheia daquele dia iluminava a varanda, a última cena do roteiro era essa limpeza, mas ela foi feita outras vezes, de verdade porque o chão estava sujo. Havia comida e muitas velas na apresentação porque comemos muito e usamos velas, então recorrer ao que se viveu de modo cíclico em conjunto retoma na memória *um jeito de lidar*

*com o que aconteceu enquanto um protocolo de tomada de decisão no modo de improvisar – isso gera estabilidade. Dormimos numa das salas, em determinada noite, sentindo o chão frio de concreto, com calor, o barulho ao lado de fora causava calafrios. A cena nessa sala era sombria e causava medo, mas para quem improvisava fazia um sentido dessa convivência anterior. Para que não se torne previsível, o público se torna um agente que tem autonomia – isso provoca instabilidade para que o grupo resolva mudanças juntos –; por exemplo, segurava as velas, era livre para circular, para entrar em algumas cenas programadas para serem vistas ao longe. Compreender que a camada de convívio interno e o convívio junto ao público geram outras demandas à improvisação, mesmo quando se recorre a algum tipo de roteiro, requer lidar com um tipo de presença, de atenção conjunta diante do que acontece com o tempo, com o espaço e consigo mesmo – isso gera um gerenciamento do próprio corpo inerente à improvisação.*

Durante a composição *Vendo os ventos para mostrar a pele* (TEASER..., 2019), apresentada ao final da residência artística, a casa era aberta como uma casa de moradia em que as pessoas poderiam entrar e ver cenas por cômodos, alguns ao mesmo tempo, mas desde o título da apresentação, que se refere à circulação do vento entre os janelões da casa, até a sonoridade e luminosidade produzida foram gerados por improvisações anteriores e no ato da cena. Elementos que faziam parte da feira local, sonoridade de música tocada em carrinhos de feira etc. A cozinha com um casal de dançarinos na pequena janela alta, enquanto o vinho é servido para quem está assistindo e todos se misturam no espaço apertado da cozinha, cantando uma música popular da cantora Alcione. A cena com sabão no chão em que um dos dançarinos improvisa com uma saia azul e o cenário no lado de fora são carros do centro passando, enquanto o outro artista canta uma música popular antiga. A cena em que estamos à luz de velas, no escuro, há uma dançarina com a iluminação vermelha que já estava na casa antes de chegarmos, enquanto um outro artista bate na porta vestido de militar. Esse casarão tinha histórias ao redor de prostíbulos, foi casa de militares, há uma cozinha em que cozinávamos durante os encontros. Sim, havia um roteiro prévio, mas havia algo a se descobrir no entre os fazeres da cena que era sempre borrado, e existia uma autonomia criativa entre os participantes. A rua estava presente dentro da casa e a casa, quando cheia com outras pessoas assistindo, gerava outras organizações. Essa composição leva a pensar na complexidade de compreender a improvisação enquanto algo estabilizado

num roteiro prévio, mas aberto a um procedimento de criação no tempo da cena, focando no espaço de modo circunstancial, com dançarinos e público sem separação, gerando um novo convívio.

## Referências

- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CLARK, A. *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Massachusetts: Institute of Technology, 1997.
- CONNECTEDANCE. [S. l.: s. n.], c2022. Disponível em: [www.conectedance.com.br](http://www.conectedance.com.br). Acesso em: 2 maio 2022.
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- EUGÊNIO, F.; FIADREIRO, J. *O jogo das perguntas*. Lisboa: Ghost, 2013.
- GALLAGHER, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. New York: Oxford University Press, 2005.
- GOMES, D. C. (org.). *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- GOUVÊA, R. V. *A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entre lugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.
- GUERRERO, M. F. Formas de improvisação em dança. *Anais Abrace*, [s. l.], v. 9, n. 1, 2008.
- LEPECKI, A. *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.
- LISA Nelson: vídeo 1. [S. l.: s. n.], 2 mar. 2018. 1 vídeo (20 min 5 s). Publicado pelo canal Conectedance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qA1ui4m0sUI&t=768s>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- MORAES, M. J. S. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MORAIS, L. A. *Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

MORAIS, L. A. *Corpomapa: a relação entre o dançarino e o lugar na composição situada*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MUNIZ, Z. *Improvisação como processo de composição em dança contemporânea*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NEUPARTH, S. *Práticas para ver o invisível e guardar o segredo: estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança*. Lisboa: C.E.M, 2010.

NOË, A. *Action in perception*. London: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

SANTOS, M. S. C. Composição instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 167-193, 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602018000100167&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000100167&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 20 abr. 2020.

TEASER expandido “Vendo os ventos para mostrar a pele” Radar 1 estudosdoespaço#6. [S. l.: s. n.], 9 out. 2019. 1 vídeo (7 min 36 s). Publicado pelo canal Vandir Souto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qWS5Hh7ySM0>. Acesso em: 20 abr. 2020.

# Parte 2



# La esfera afectiva de un proceso laboratorio

Mariela Richmond

La presente sistematización se da en el marco del Laboratorio de Diseño Escenográfico (LAB) realizado en San José, Costa Rica, entre los meses de febrero y noviembre del año 2016. El LAB es parte de un proyecto que se constituyó a partir de un núcleo de personas con interés en la generación de reflexiones teórico-prácticas alrededor de la visibilidad escénica en el país.

La escritura de este artículo se divide en dos, un primer bloque de referencias que colaboran con la segunda parte, donde se desarrollan un conjunto de las huellas de nuestra experiencia en el proceso del LAB.

Es importante señalar, que este no es proceso cerrado, ni una metodología rígida, sino que genera atisbos de una manera de organización y acción que le pertenecen a un sistema vivo y mutante como lo es la enseñanza-aprendizaje, en un proceso colaborativo y experimental.

Como parte de documento, decidí añadir mapas mentales de mis notas de bitácora, estos documentos fueron insumos para escribir y son parte fundamental de la sistematización realizada durante el proceso del LAB.

## UNO, el piso común: el concepto laboratorio

Al desarrollar esta investigación, revisé el término *laboratorio*, cuestioné su origen en nuestro proceso, poniendo a prueba nuestras intuiciones y conflictos, con el fin de precisar las características que tomamos del término.

La palabra laboratorio ha sido tradicionalmente utilizada por la ciencia y está ligada al método científico. Responde a una serie ordenada de procedimientos de para observar la extensión de los conocimientos, se concibe como una estructura formada por reglas y principios concatenados; por lo general, también es de tipo cuantitativo, pues sus datos pueden ser medibles e interpretados a la luz de las preguntas iniciales que se plantearon.

Sin embargo, la noción de laboratorio en el campo de las artes y de la educación se establece desde otros parámetros: son exploraciones cualitativas, con procesos que se realizan de forma simultánea, donde las preguntas y el desarrollo de la teoría conforman un solo sistema. Cantú-Martínez (2012, p. 4) señala al respecto:

El conocimiento que genera el arte es distinto del que genera la ciencia, el del arte se base en el simbolismo, mientras que el de la ciencia se basa en el método... la verdad del arte no produce enunciados ni proposiciones que puedan ser falseables, ni tampoco va acumulando conocimientos, pero, de cierta forma, se puede ver que la *aletheia* en un sentido histórico puede producir algo semejante al paradigma, es decir, una forma de enfrentarnos a la realidad, una forma de que el mundo sea mi representación en un momento histórico dado.

En el campo educativo, los laboratorios son espacios que brindan posibilidades flexibles, abiertas y polivalentes, que evitan que las clases se conviertan en repetición de saberes.

Parafraseando a Frabboni (2005, p. 14), los laboratorios prefieren en su viaje la dialéctica acción-pensamiento, en el sentido de que la tendencia al cambio, es decir, la acción, asegura que el pensamiento se dirija permanentemente hacia los horizontes de la innovación y transformación de los procesos formativos:

El objetivo formativo de los laboratorios no puede ser la instrucción material (el cuánto y el qué 'saber': los alfabetos primarios, las discipli-

nas base), que se cocinan en clase, sino la instrucción formal (el cómo y para qué 'saber': la capacidad de plantear con claridad los problemas cognitivos, las estrategias de conocimiento, los procedimientos de intuición y de invención de soluciones inéditas, imprevistas, ilógicas), que se cocinan en los laboratorios titulares de la interclase.

Para sustentar la teoría alrededor del trabajo en un laboratorio pedagógico, Frabboni (2005) destaca tres espacios aptos en su desarrollo y los entrelaza como ingredientes necesarios para que los saberes calientes y los saberes fríos se bifurquen. Los tres espacios que plantea son: *corazón*, *mente* y *ambiente formativo*, los colocaré como apartados separados con el fin de comprender la propuesta de Frabboni (2005), sin embargo, en el proceso pedagógico, se reconocen indisolubles uno del otro y con barreras flexibles y porosas entre ellos.

## Corazón (la esfera afectiva)

El corazón, generalmente eliminado o censurado en las clases de educación tradicional, en cambio, se encuentra en plena maduración en los laboratorios, explorando formas relacionales ricas en códigos socio-afectivos y cercanos a las exploraciones corporales y de movimiento que generen preguntas y acciones desde las emociones:

Los laboratorios pueden esterilizar los efectos perversos producidos por los nuevos alfabetos electrónicos (informáticos, telemáticos, robóticos), precisamente porque educan en un 'modo colectivo' de hacer cultura: a través de la discusión-construcción-verificación colegial y operativa (con el cuerpo y con las manos más que con los aparatos perceptivos y simbólicos) de los problemas cognitivos planteados por la enseñanza-aprendizaje escolar. (FRABBONI, 2005, p. 12)

Desde el vínculo con la pedagogía, el giro afectivo nos interesa ya que resuena de manera orgánica con el planteamiento de las acciones que detonaron cambios en el LAB, además de las posibilidades de analizar los problemas de manera colectiva.

El paradigma del giro afectivo *The Affective Turn* (LARA; ENCISODOMÍNGUEZ, 2013) piensa las relaciones interpersonales de manera que permitan

diálogos en la formación y a la misma vez se mira al cuerpo como un evento de conexiones constantes, un canal donde se suman las experiencias.

Para Clough (2010), el afecto se refiere a las capacidades del cuerpo para afectar y ser afectado o el aumento o disminución de la capacidad del cuerpo para actuar o conectar. Esta "auto-afección" está conectada con la propia sensibilidad o el hecho mismo de estar vivo y compartirse con los demás.

Derrida (2001 apud SKLIAR; LARROSA, 2009) señala que la amorosidad tiene que ver con un gesto, con la posibilidad de "agarrárselas" con algo y con alguien. "Agarrárselas" porque eso algo (lo otro), ese alguien (el otro) provoca a la vez pasión, ira, temor, atención, desolación, ignorancia, pesadillas, consternación, inclinación hacia su cuerpo, memoria de su rostro, ética y justicia.

Es preciso atreverse, en el sentido pleno de la palabra, hablar del amor sin temor de ser llamado blandengue, o meloso, acientífico si es que no es anticientífico. Es preciso atreverse para decir científicamente, y no blablablamente, que estudiamos, aprendemos, enseñamos y conocemos con cuerpo entero. Con los sentimientos, con las emociones, con los deseos, con los miedos, con las dudas, con la pasión y también con la razón crítica. Jamás solo con la última. (FREIRE, 2009, p. 8)

En Freire (2009), pensamos el aprendizaje de la mano con las otras personas, se parte de la conciencia conjunta y quedan resonando temas como la escucha, la amorosidad y el diálogo. Al existir espacios de confianza entre pares, es posible que también existan formas de escucha, aunque no se tengan las mismas concepciones ni puntos de vista.

## Mente (cuerpo-mente)

La mente es entendida como una máquina cognitiva capaz de recorrer caminos empedrados con el deseo de curiosear, descubrir y aprender. En los laboratorios, la idea es generar espacios para su pleno desenvolvimiento, donde la mente y el cuerpo se encuentran en las sensaciones y percepciones.

La mente tiene que ver con la investigación, ya sea curricular (dentro del programa temático de las sesiones) o inter clase (fuera del tiempo de las sesiones de trabajo). En los laboratorios, la observación se extiende a los

encuentros metacognitivos: interpretativos, heurísticos y tangenciales que aportan al descubrimiento de nuevos conocimientos y por lo general en estos espacios metacognitivos, el cuerpo es parte importante.

Para Frabboni (2005), la distinción entre la mente-cuerpo en la educación, radica en la forma en la que se transmiten los conocimientos, él emplea el ejemplo de lo frío y lo caliente para en la investigación:

Si bien es cierto que la clase se configura como el lugar destinado principalmente a la *investigación fría* (entendida como instrucción preliminar crítica sobre los conocimientos 'reproductivos' transmitidos por el maestro y por el libro de texto), también es cierto que la interclase se propone – a través de los laboratorios- como formas de *investigación caliente* (entendida como la modalidad de investigación y de descubrimiento que – valiéndose de distintas fuentes directas, contextuales, inéditas – se convierte en generadora de conocimientos). (FRABBONI, 2005, p. 14)

En cuanto a los *saberes calientes*, es interesante colocar el foco sobre la intensidad propia de estos conocimientos, pues Frabboni (2005) ubica la enseñanza en un terreno fértil donde el árbol interdisciplinario pueda dar frutos, donde los estudiantes con otros tipos de inteligencias se puedan situar en medio de otros puntos de vista y disponer de maneras distintas de pensar y de entender el mundo.

Esto nos lleva a dotar a los estudiantes de una doble posibilidad: saber reflexionar sobre los conocimientos y saber aprender de forma autónoma, mediante estrategias no-nocionales y no-reproductivas.

## El ambiente formativo

Los laboratorios deben asegurar un ambiente formativo con códigos socioafectivos y cognitivos completamente en sintonía con los procesos de socialización y de alfabetización. Con alfabetización me refiero a la enseñanza de los contenidos base tomando en cuenta el nivel de aprendizaje de cada estudiante y sus posibilidades de enlazar los contenidos con sus *experiencias*.

Las preguntas: ¿cómo estar con los demás? ¿cómo interactuar? ¿qué apporto? ¿qué me aportan?, buscan respuestas en los valores propios y en la

posibilidad de dotar al proceso de enseñanza-aprendizaje de un ambiente atractivo y motivador no solo en lo colectivo, sino también en lo personal.

Una meta posible a la condición de laboratorio sería legitimar las competencias de las disciplinas y colocar como pilar de su estructura el pensar, hacer, crear y relacionar desde la transdisciplina (cruce de las fronteras disciplinares, con el objetivo de construir conocimiento recíproco), y así poner en jaque la homologación y al estandarización de los saberes.

*Los laboratorios van en contra de la simplificación de los pensamientos complejos, y, en su lugar, dan luz verde a la pluralidad de contenidos y de pistas cognitivas para que cada estudiante pueda establecer su camino educacional.*



**FIGURA 1** – Metáfora del LAB y el proceso de enseñanza-aprendizaje

Fuente: elaborada por la autora.

Este tipo de experiencias pedagógicas supone que, tanto los estudiantes como los facilitadores, deben estar abiertos, vulnerables y sensibles a participar. La voluntad horizontal debe existir en ambas vías, al respecto, Freire (2009, p. 45) señala que:

Es que el enseñar no existe sin el aprender, y con esto quiero decir más que lo que diría si dijese que el acto de enseñar exige la existencia de quien enseña y de quien aprende. Quiero decir que el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores.

En cuanto a *las experiencias*, Skliar y Larrosa (2009) afirman que siempre traen consigo una aventura, un riesgo, un peligro. El resultado de *una experiencia* es imposible de anticipar, no tiene una linealidad clara, la incertidumbre le es constitutiva, es decir, la experiencia nos conduce por caminos imprevistos, yo hago experiencia tocándola o viéndola, el cuerpo es portador de un saber a través de los sentidos y de su ordenamiento: "Por eso *la experiencia* siempre supone una apuesta por lo que no se sabe, por lo que no se puede, por lo que no se quiere. La experiencia es un quizá. O, lo que es lo mismo, la experiencia es libre, es el lugar de la libertad". (SKLIAR; LARROSA, 2009, p. 33)

*Las experiencias* son cada vez más difíciles de encontrar, por la falta de tiempo o por el exceso de información, es un camino que necesita un trayecto de sensibilidad, ya que es un lugar que deja huellas y efectos, sobre ellas, afirman Skliar y Larrosa (2009, p. 37):

Por eso es incapaz de experiencia el que se pone, el que se opone, o se impone, o se propone, pero no se expone. Es incapaz de experiencia aquél a quien nada le pasa, a quien nada le acontece, a quien nada le sucede, a quien nada le afecta, a quien nada le amenaza, a quien nada le quiere.

Al adentrarnos al término *experiencia* como proceso pedagógico, en el LAB, surgió la pregunta con respecto a las voces y a los cuerpos que narraban esas acciones. Como facilitadores, conversábamos alrededor de las anécdotas que nos habían sucedido en la vida profesional y las particularidades de cada aprendizaje, nos dimos la tarea de pensar y dialogar desde *la experiencia de nuestro cuerpo*, desde lo que cada cual puede aportar desde su cotidiano.

## DOS, el piso que compartimos: Huellas de lo que implicó

Fue un proceso largo, de muchos entronques conceptuales, donde debimos rendir cuentas entre nosotros y con los estudiantes, quizá algunas cosas nunca nos las habíamos cuestionado y solamente las hacíamos. La noción fué mirar nuestras prácticas desde un pensamiento crítico.

Existió entonces, una especie de maduración educativa en la cual al principio intentamos seguir un plan de estudios, con objetivos por categoría, pero nos fuimos perdiendo en los tiempos de ejecución de metas y proyectos. Nos tardamos varias sesiones descifrando cuál sería la mejor estrategia para enfrentar las particularidades de cada laboratorista; iniciamos con un ejercicio, pero nos dábamos cuenta de que algunas personas no tenían las bases para realizarlo y otros por el contrario ya tenían práctica y experiencia.

Nuestra tarea, en un primer momento, fue dejar de lado el plan de contenidos y pensar en las formas de nivelar y aprovechar los saberes de cada uno de los participantes y utilizarlos a nuestro favor. Queríamos abarcar los temas que habíamos conversado colectivamente y buscar la forma de que cada uno de los estudiantes desarrollara los proyectos con el medio que mejor se adaptara a sus deseos y objetivos.

En este punto, debíamos estar muy atentos, porque la autonomía de las sesiones era interesante, pero, al dar seguimiento a tantas voces, muchas veces nos sucedía que los términos se cruzaban y no eran del todo claros. Casi siempre lo asumimos como un reto y espacio para conversar sobre las divergencias y similitudes. Les planteamos a los laboratoristas que tomaran lo que les servía para sus prácticas y que aprovecharan al máximo el contacto con las y los demás, ya que ahí existía una riqueza disciplinar.

Tuvo muchos aciertos y potencias a nivel de gremio escénico y de posibilidades para los laboratoristas; sin embargo, también tuvo líneas que se pueden mejorar, renovar, transformar etc. Era la primera vez que nos enfrentábamos a un proceso donde los facilitadores no tuvieran la formación para la que justamente estaban formando, era la primera vez trabajábamos juntos. Fueron muchas primeras veces, donde nos dimos cuenta de las necesidades, pero también de nuestras posibilidades y experiencias, este encuentro de colegas desde el compartir, generar una fuerza importante.

Enlisté una serie de palabras en las que, a lo largo de los cuadernos de apuntes personales, sumado a algunas notas que recopilé de las demás per-

sonas facilitadoras y de algunos laboratoristas, puedo entrever razonamientos y experiencias que brindan una mirada sobre la forma en la que se desarrolló el proceso de enseñanza-aprendizaje en el LAB:

Las sesiones están llenas de trazos. Cada uno construye su experiencia. La mejor manera de comprender el espacio es dibujarlo. Capturar el movimiento. Romper la escena. Cuerpo mimador. Participación transformativa. Pedagogía teatral. Alteraciones rítmicas. Puesta en escena. Facilitadores y facilitados. Simultaneidad. Caos. Romper las reglas. Robo. Reglas. El juego. Los colores. Herramientas de uso. Casa-Lab. Energía creadora. Ley del tiempo. Experimentar. El cuerpo. Voz propia. Tomar posición. Corazón del proceso. Dibujarnos a nosotros mismos. Honestidad en las creencias. Surgimiento de la actividad. Palabras y personas. La importancia del proceso. Emergencias. El rito. El círculo. Mierda-Mierda-Mierda. Partitura espacial. Apropiación. Objetografía. Profesionalización. Significado y forma. Instrucciones de uso. Aprendizaje. El cuerpo como eje. Entrenamiento visual. Situación y discurso. Las sesiones de trabajo como posición política. Energías. Antecedentes y memoria. Focalizar. Preguntarse por los objetivos. Sistema caduco. Teatro sin teatro. Teatro como espacio. Dramaturgia del espacio. Amorosidad. Familia. Dirección escenográfica. Performance espacial. Material de trabajo. Colaboraciones. Reunionitis. Planeación colectiva. Deformidad. Complejidad. Múltiples voces. Re-aprender. Presencia. Estética del riesgo. Contradicciones. Límites del cuerpo. Laboratorio de errores.

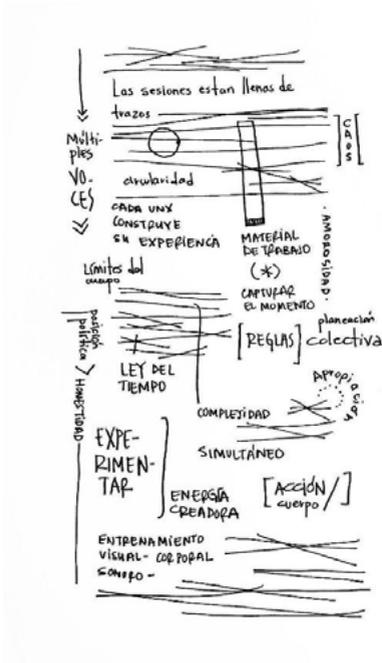


FIGURA 2 – Mirada del proceso de enseñanza-aprendizaje en el LAB

Fuente: elaborada por la autora.

Son preguntas que no tienen respuestas absolutas, por el contrario, con los años de trabajar en colectivo, considero que van cambiando conforme se avanza en los procesos, de los equipos de trabajo. No hay afán en contestar las preguntas, pero hay planteamientos que funcionan con el fin de avanzar hacia otros lugares, hacia otras exploraciones, por lo que quizá ya no sean válidas como preguntas estructurales, sin embargo, construyen la ruta de trabajo, y por tanto es vital enunciarlas.

## Apuntes sobre el aprendizaje colectivo

En esta parte, estaremos visitando cuestiones importantes de los apuntes sobre el aprendizaje colectivo, como lo son: Paciencia y escucha en lo colectivo; No dejar de aprender-enseñar; Redes a largo plazo y Poner el cuerpo.

## Paciencia y escucha en lo colectivo

La paciencia es vital para no caer en la desesperación del proceso mismo, o, por el contrario, caer en la trampa de resolver como quien apaga incendios con lo que se puede o tiene a la mano, ya sea por facilidad, por tiempo o por salir del paso.

Hay muchas formas de asumir los procesos, en esta investigación y por tanto en este testamento, quisiera pensar en los procesos que agitan nuestras responsabilidades como personas diseñadoras y nos colocan en áreas del pensamiento sobre lo que hacemos y como lo hacemos.

Para esto, debemos sistematizar y analizar nuestras acciones en vías de comunicar y transmitir esos conocimientos. Suenan muy sencillas estas acciones, pero es una labor que requiere escuchar a las otras partes del proceso creativo implicadas y atender a preguntas que, algunas veces, requieren tiempo para construir formas de nombrar, para ahondar en sus características, en formas de sostenibilidad, en el cuidado de las personas implicadas, en el respeto, la autonomía y la proactividad de las partes.

Conforme crezcan las posibilidades de encuentro desde la escritura de los procesos y el análisis de los sistemas de producción propios y desde el contexto, se podrán tejer redes de apoyo y fortalecimiento.

No es fácil trabajar en colectivo, no es fácil tomar decisiones cuando son muchas cabezas reunidas, no es fácil buscar tiempos correspondidos, pero es posible poco a poco y con paciencia, con los ojos y oídos bien abiertos, con alianzas, con división de tareas, confiando y reestructurando las formas de gestión que conocemos.

## No dejar de aprender-enseñar

Durante la investigación reiteré en la acción enseñanza-aprendizaje como término que va y viene en ambas direcciones, la de quien facilita y la persona laboratorista, ambos en estado de reciprocidad con respecto a las experiencias y contenidos.

Con las sesiones del LAB, conforme fuimos comprendiendo la lógica de lo que estaba pasando, pusimos la atención en la función de la red. La red, como un ejemplo simbólico de lo que ocurría en la relación transgenera-

cional de transmitir conocimientos: la forma en la que los colegas con más años de carrera comentaban sobre sus experiencias, su metodología, sus penurias, sus luchas y hallazgos, hacía que nosotras, más jóvenes, nos ubicáramos no solo en un contexto, sino también en una línea de tiempo, de memoria que potenciaba la necesidad de escribir y comunicar el camino que poco a poco íbamos transitando.

La posibilidad de escuchar voces con más experiencia fue motivo para que nosotros transmitieramos a los laboratoristas más jóvenes nuestros pasos. Por un lado, pretendo empoderar los conocimientos propios como válidos, observar mis capacidades, hacerme responsable de ellas (responsa-habilidades) y compartir con colegas desde esos espacios.

Buscar formas de nombrar lo que hacemos, cuestionar las palabras, el lenguaje que utilizamos, potenciar los cruces, los híbridos. Acuerpar la visualidad escénica como un lugar para explorar con lenguajes compartidos, con maneras de dialogar con la escena, con las personas directoras de los proyectos, ver la potencia de las imágenes en movimiento como creadoras de sentido y de discurso.

Borrar palabras que añejan o dejan por fuera parte de nuestras investigaciones, es más interesante pensar en diseñadores de objetos, que en utileros, por ejemplo. Podemos potenciar acciones en torno a la memoria, al objeto-documento, a la materialidad viva, al cuerpo-objeto, al cuerpo-espacio.

## Redes a largo plazo

La confianza afina otras sensibilidades y hay que modelar tácticas formativas distintas, donde la *amorosidad* y la *ternura* sean parte de los procesos, bajo un paradigma de horizontalidad, de escucha y de tomar consciencia de los demás, como alianzas que se suman al aprendizaje.

Tomar las riendas de un proceso y extenderlo implica resistencia. Hay que tomar valor para continuar con las ideas, negociar, comunicar constantemente, también hay que saber hasta dónde el equipo de trabajo puede dar y hacia dónde se puede expandir.

Compartir junto a otras personas que tengan intereses en común es vital para que las ideas no esten aisladas y se conviertan en procesos aún más frondosos. Quizá sean trabajos no remunerado por un tiempo, lentos

y agotadores, por eso debemos buscar soluciones que permitan diálogos a largo plazo, con relevos en caso de agotamiento de responsabilidades, con la posibilidad de entrar y salir de la estructura, donde la jerarquía sea flexible y se puedan turnar los roles. La esperanza es que persona pueda satisfacer su placer y necesidad profesional e intelectual, y que la colectividad, no sea un desgaste que propicie que se debiliten los procesos.

## Poner el cuerpo

Deberíamos ser capaces de pensar desde nuestro cuerpo, desde nuestras intenciones, preguntas, críticas... el cuerpo es el motor del teatro, por tanto, como personas diseñadoras, sería un error borrar la posibilidad de ese lenguaje. El reto es dialogar con el lenguaje corporal, hacerlo nuestro con el fin de traducir posteriormente a otros lenguajes, ya sea el escenográfico, la iluminación, el escritural, el vestuario, los objetos etc.

Tener consciencia de que el cuerpo es el medio por el cual se transmiten las escenas, por tanto, somos el canal entre esos cuerpos y la visualidad. Tenemos la capacidad de intuir, guiar y accionar desde y con los cuerpos sentipensantes, presentes en la acción, eso nos permitirá dialogar de manera horizontal con las ideas y posibilidades en la escena, y buscar ser más cómplices durante el proceso y no solamente personas que ejecutan el diseño.

## Como cierre

La investigación configura un mapa de tentativas que cruza intuiciones, experiencias y procesos a lo largo del proceso de investigación/acción, resuena la idea de aprender de los claroscuros, de las nuevas potencias de práctica educativa honesta con la realidad que la rodea, anclada en la toma de posición, y en la creencia de que otras realidades son posibles en nuestro contexto formativo en la escena.

## Referencias

ACASO, M.; ELLEWORTH, E. *El aprendizaje de los inesperado*. Madri: Los Libros de la Catarata, 2011.

- CANTÚ-MARTÍNEZ, P. C. Crisis ambiental: desconocimiento del conocimiento. *Ciencia UANL*, La Rioja, v. 15, n. 58, p. 20-27, 2012. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3889171.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3889171.pdf). Acceso en: 23 nov. 2019.
- CERVETTO, R.; LÓPEZ, M. (ed.). *Agítese antes de usar: desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. San José: Teorética y Malba, 2016.
- CLOUGH, P. Afterword: The Future of Affect Studies. *Body Society*, London, v. 16, n. 1, p. 222-230, 2010.
- DERRIDA, J. *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998.
- FRABBONI, F. *La escuela del laboratório: más allá del proyecto y del currículo*. Madrid: Popular, 2005.
- FREIRE, P. *Cartas a quien pretende enseñar*. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- ILLICH, I. *La sociedad desescolarizada*. Cidade do México: Joaquín Mortiz, 1985.
- JARA, O. *Para sistematizar experiencias: una propuesta teórica y práctica*. San José: Centro de Estudios y Publicaciones Alforja, 1994.
- LARA, A.; ENCISO-DOMÍNGUEZ, G. El giro afectivo. *Athenea Digital*, Cerdanyola del Vallès, v. 13, n. 3, p. 101-119, 2013. Disponible en: <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>. Acceso en: 27 abr. 2022.
- MASSUMI, B. The autonomy of affect. *Cultural Critique*, Minneapolis, n. 31, p. 83-109, 1995. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.2307/1354446>. Acceso en: 27 abr. 2022.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.
- SKLIAR, C.; LARROSA, J. (comp.). *Experiencia y alteridad en educación*. Rosário: Homo Sapiens, 2009.
- ZAMBRANO, M. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2000.

## **A dinâmica entre o teatro e as mídias digitais**

Paula Rojas Amador

A integração das mídias digitais é uma prática comum na cena contemporânea. A imagem, o som e a iluminação não são mais meros suportes para a encenação; eles se tornaram uma expressão poética em diálogo com os outros elementos expressivos do evento teatral. Os criadores interessados nas possibilidades narrativas, estéticas, interativas e sensoriais das mídias aproveitam a oportunidade para desenvolver dispositivos cênicos cada vez mais originais. Mas para implementá-los é necessário recorrer a outros campos do conhecimento que às vezes estão distantes do teatro, como, por exemplo, o audiovisual, a informática, a engenharia e a robótica, sem esquecer a necessidade de uma atualização constante para acompanhar as múltiplas inovações tecnológicas que são possíveis de incorporar ao serviço da arte. Assim, o cenário digital requer espaço para exploração, estudo e sistematização, pois os criadores buscam novas possibilidades expressivas e técnicas, entrelaçando seus conhecimentos sobre arte e mídia. Do mesmo modo, artistas atraídos pela beleza plástica, pelos ambientes sonoros, pela interconexão e a dinâmica que a mídia digital pode produzir devem assumir o desafio de se familiarizar com essas mídias e colocá-las à prova. A concepção de uma criação que incorpora a mídia compreende abordagens, procedimentos, materiais, técnicas e dispositivos cênicos diferentes daqueles usados no

teatro tradicional. Portanto, é necessário se apropriar do tipo de escritura que cada uma destas mídias propõe, assim como das possibilidades expressivas para usá-las efetivamente na criação.

Partindo disto, o presente capítulo pretende discutir as particularidades das tecnologias digitais na prática cênica, buscando compreender as implicações que a presença das mídias tem na criação, partindo do fato de que se trata de uma outra linguagem que é convidada ao palco e que contém sua própria lógica, sua dinâmica, sua forma de organização dos dados, e que isso poderia ter um impacto nas nossas decisões durante o processo de concepção e criação artística. Para discutir esta relação entre o teatro e a mídias digitais, num primeiro momento contextualizaremos a presença da tecnologia digital na cena; num segundo momento, nos concentraremos no teatro hiper-mídia; e finalmente nos dedicaremos às características das mídias digitais e sua influência na visualização e implementação da criação.

## As mídias digitais na cena: breve contextualização

A influência da mídia digital na arte cresceu desde a década de 1960. O interesse em experiências interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares tem sido motivado por várias obras criadas com o uso da tecnologia, especialmente pelos artistas e grupos Erwin Piscator, Josef Svoboda, Fluxus, John Cage, La Fura dels Baus e Experiments in Art & Technology (EAT). No entanto, devemos admitir que a era digital que conhecemos há mais de 40 anos, com a apropriação e a democratização da mídia digital, produziu mudanças profundas na maneira como percebemos e interagimos com o mundo. Essas mudanças têm sido discutidas e são refletidas na cena atual. As noções de *teatro de imagem* (HÉBERT; PERELLI-CONTOS, 2003), *criação de multimídia* (PAVIS, 2014) e *teatro virtual* (GIANNACHI, 2004) são conceitos mais recentes e comumente usados para descrever propostas cênicas contemporâneas que exploram a relação arte-tecnologia. Estas novas formas de escritura cênica ligadas às mídias digitais têm um impacto importante sobre os processos de criação, sobre a utilização de diversos materiais expressivos, sobre as configurações do espaço cênico e sobre a relação entre o espetáculo e o espectador.

O processo de integração das mídias digitais no teatro avança paralelamente à inovação tecnológica e à acessibilidade crescente desta tecnologia na sociedade. Embora a aparição do computador date de 1940, sua utilização no

domínio artístico começou timidamente nos anos 1960, sendo que somente a partir dos anos 1990 as mídias digitais foram usadas mais amplamente, ocupando um lugar frequente na arte, investindo-se realmente neste campo depois da explosão midiática que começa nos anos 2000. É importante destacar que o rádio e o cinema já tinham uma influência sobre a cena teatral no início do século XX, assim como a televisão a partir dos anos 1960, (HAGEMANN, 2013) época na qual a escritura cênica já sofria modificações, entre elas: a apresentação simultânea das ações dos atores e das mídias, a ruptura da linearidade narrativa e a exploração do trabalho interdisciplinar e performático. Mais recentemente, com a chegada das mídias digitais que têm aportado em cena o sentido da interconexão, da velocidade, da precisão, do dinamismo, do movimento e da interatividade, as possibilidades de escritura para a cena têm sido multiplicadas. Além disso, como observa Hagemann (2013, p. 147, tradução nossa),

a interação entre os eventos cênicos e os espectadores não precisa necessariamente das mídias, mas as mídias aumentam as diferentes possibilidades de interação. Pondo à prova as possibilidades de intercâmbio entre as mídias, os outros elementos cênicos e os espectadores, o teatro coloca à prova a interatividade das mídias.<sup>1</sup>

Lembremos que é La Fura dels Baus (1998) uma das primeiras companhias que destacam as transformações que as mídias digitais provocam na cena, sendo manifestadas nas “cinco regras do teatro digital”. Estas regras incluem a abertura das fronteiras físicas, a interatividade, o aumento das percepções espaciais, a relação entre a imagem e os atores, e um novo começo para o teatro. A companhia resume: “O teatro digital, apesar de seu suporte tecnológico, retorna decisivamente a um teatro simples, elementar, mágico e ancestral, de fascinação pelo movimento, a dança, os signos, o ritual... como se o teatro estivesse recomeçando do zero”.<sup>2</sup> (LA FURA DELS BAUS,

---

1 “l’interaction entre les événements scéniques et les spectateurs ne nécessite pas forcément les médias, mais les médias augmentent les différentes possibilités d’interaction. En testant les possibilités d’échange entre les médias, les autres éléments scéniques et les spectateurs, le théâtre met l’interactivité des médias à l’épreuve”.

2 “Le théâtre digital, malgré son support technologique, retourne de façon décisive à un

1998, p. 319, tradução nossa) Partindo desta relação entre o teatro e as mídias digitais, assim como do desejo de compreender a dinâmica dessas mídias, não unicamente na arte, mas também na sociedade, surgem discussões sobre temas como a cultura digital, a arte expandida, a fusão entre homem e máquina, os ambientes imersivos, o *efeito de presença* (FERAL; PERROT, 2013) e a intermedialidade.

As mídias digitais transformam a dinâmica de criação e de percepção da obra, já que elas influenciam a própria escritura cênica, na qual são estabelecidas todas as associações e possíveis relações entre os elementos heterogêneos envolvidos na cena. “Consciente ou inconscientemente”, como menciona Hagemann (2013, p. 161-162, tradução nossa), “todas as produções teatrais são, a partir dos anos 2000, afetadas pelas tecnologias digitais. Elas influenciam principalmente a tecnologia cenográfica, a difusão e a documentação dos espetáculos, convertendo-se num fator crucial no processo de criação”.<sup>3</sup> O computador, as imagens digitais, os personagens virtuais, a interação do som e do vídeo em direto ou pré-gravado, assim como todo tipo de dispositivos, sensores, robôs, óculos 3D, entre outros, são convidados a integrar o palco.

## O teatro hipermídia

Ao referir-nos à cena digital, o conceito de “teatro hipermídia” (INTERMEDIALITY..., c2022), proposto por Freda Chapple e Chiel Kattenbelt (2006), vem apoiar a dinâmica proposta pelas mídias digitais na criação. De fato, o modelo *hipermídia* surge como um dos modelos da *intermedialidade* (LARRUE, 2015), sendo necessário nos referir brevemente a este conceito antes de abordar o teatro hipermídia.

O conceito de *intermedialidade* aparece como uma “abordagem original” ou como um “novo paradigma” para pensar o objeto de estudo. Partindo disto é que Jürgen E. Müller (2000) considera a noção de intermedialidade como um

---

théâtre simple, élémentaire, magique et ancestral, de fascination pour le mouvement, la danse, les signes, le rituel... comme si le théâtre recommençait à zéro”.

3 “Consciemment ou inconsciemment, toutes les productions théâtrales sont, à partir des années 2000, concernées par les technologies numériques. Elles influencent principalement la technologie scénographique, la diffusion et la documentation des spectacles et deviennent un facteur crucial dans le processus de création”.

*eixo de relevância*. Segundo Müller (2000, p. 113, tradução nossa), “a noção de intermedialidade não considera as mídias como fenômenos isolados, mas como processos nos quais existe uma interação constante entre os conceitos mediáticos, processos que não devem ser confundidos com uma simples adição”.<sup>4</sup> Assim, este conceito procura questionar as relações, o entre-dois, o lugar de encontro entre os elementos heterogêneos onde as conexões, as interações e os intercâmbios têm lugar e se transformam. Neste sentido, a noção de intermedialidade deixa de lado o olhar disciplinar e coloca sua atenção nas conexões, nas trocas, nas interações entre os diversos elementos em jogo no interior da proposição criativa, seja um espetáculo, uma instalação artística, um filme ou um livro interativo.

Se bem o termo “mídia” tem vários significados, neste texto será entendido como “a vinculação das relações inscritas num meio”<sup>5</sup> (BESSON, 2014, p. 6, tradução nossa), ou, dito de outro modo, isso “que faz possível as trocas entre os membros de um grupo”.<sup>6</sup> (BESSON, 2014, p. 21, tradução nossa) Assim, a mídia nos dirige ao estudo do conjunto e das relações neste meio, dirigindo nossa atenção à relação entre as diversas mídias. No nosso caso, a presença das mídias digitais tem uma atenção especial, já que elas contribuem para a elaboração de uma escritura em rede e automatizada que condiciona e determina o processo de criação e a dinâmica do conjunto. Partindo da ideia de que uma das características do teatro contemporâneo é a incorporação de tecnologias digitais na prática teatral, Chapple e Kattenbelt (2006) recorrem ao conceito de *intermedialidade* para discuti-lo. Para eles,

com a integração das tecnologias digitais e a presença de outras mídias no espaço teatral e performático se criam novos modos de representação; novas estratégias dramaturgias; novas maneiras de estruturar e de encenar as palavras, as imagens e os sons; novas maneiras de posicionar os corpos no tempo e no espaço; novas formas

---

4 “la notion d’intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition”.

5 “une mise en relation inscrite dans un milieu”.

6 “qui rend possible des échanges entre les membres d’un groupe”.

de criar interrelações temporais e espaciais. (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006, p. 11, tradução nossa)<sup>7</sup>

Considera-se o teatro como um lugar privilegiado para observar, experimentar e compreender estas novas configurações da representação, da percepção e da estética que surgem do contexto digital. De fato, elas se manifestam particularmente na prática teatral atual, e é partindo desta perspectiva intermidial que o *modelo hipermídia* tem lugar.

O teatro como hipermídia, segundo Chapple e Kattenbelt (2006, p. 24), constitui um *"home to all"*, um espaço acolhedor de mídias e diversas práticas artísticas que coexistem e interagem entre si. Mesmo que o "teatro não seja uma mídia da mesma maneira que o filme, a televisão e o vídeo digital são mídias",<sup>8</sup> Kattenbelt (2006, p. 37, tradução nossa) afirma que "ele pode incorporar todas as outras artes, ele pode portanto integrar todas as mídias no seu espaço de performance. É por esse motivo que considero o teatro como uma hipermídia".<sup>9</sup> Para compreender o teatro como hipermídia, Chapple e Kattenbelt (2006) estabelecem quatro aspectos cumulativos e interconectados, que são o "teatro", o "teatro e a performance", o "teatro, performance e tecnologia: ao vivo e midiaticizado, análogo e digital" e "intermidialidade no teatro e na performance".

Num primeiro momento, eles consideram o "teatro" como um sistema em que o som, a imagem e a palavra se encontram numa mesma relação espacial e temporal entre atores e espectadores. (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006) Num segundo momento, no "teatro e a performance", eles distinguem três elementos: o corpo, o espaço e o tempo. Pensando na presença da performance na cena teatral e na "sua capacidade de se apropriar das disciplinas e das formas

---

7 "How the incorporation of digital technologies and the presence of other media within the theatrical and performance space is creating new modes of representation; new dramaturgical strategies; new ways of structuring and staging words, images and sounds; new ways of positioning bodies in time and space; new ways of creating temporal and spatial interrelations".

8 "Theatre is not a medium in the way that film, television and digital video are media".

9 "It can incorporate all media into its performance space. It is in this capacity that I regard theatre as a hypermedium".

de arte tradicionalmente circunscritas”<sup>10</sup> (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006, p. 21, tradução nossa), os autores passam a ver a performance como um elemento essencial para discutir a intermedialidade no teatro. Desta maneira, o teatro e a performance em conjunto geram cruzamentos entre representação e apresentação, personagem e pessoa, encenação e ação, que se convertem em conexões a discutir com base na abordagem intermedial. Além disso, o tempo e o espaço são considerados como elementos modificáveis, ou seja, que podem sofrer um tratamento particular, e assumir seu próprio discurso poético.

O terceiro aspecto, “o teatro, a performance e a tecnologia” (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006), integra o que é ao vivo ou o que é gravado, assim como as tecnologias analógicas e digitais. Os autores definem a performance ao vivo como “a presença física simultânea do intérprete e do espectador num mesmo espaço, aqui e agora”<sup>11</sup> (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006, p. 22, tradução nossa). A representação midiaticizada é considerada como a utilização das “tecnologias de gravação e de leitura – ou ao menos supõe a intervenção de um dispositivo de transmissão tecnológica –; não importa se o que é gravado é reproduzido no mesmo momento ou mais tarde”.<sup>12</sup> (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006, p. 22-23, tradução nossa) Mesmo que as noções de ao vivo e de gravado sejam geralmente percebidas numa oposição entre vida e sem vida, os autores se interessam no conceito de ao vivo num sentido mais amplo. Por exemplo, pode haver casos em que o gravado e a difusão ao vivo estão em direto. Neste caso, o tempo do espectador e daquilo que está sendo apresentado é compartilhado, mas não o espaço.

Em relação ao uso dos sistemas analógicos e digitais, os autores veem diferenças entre as maneiras de operar de cada sistema, e é possível notar, também, diferenças nas possibilidades de escrituras e na estética. “O que é verdade é que a tecnologia digital oferece sempre um outro sistema de codificação para compartilhar o espaço, e vemos novamente as relações entre os sistemas de signos mudando”, escrevem Chapple e Kattenbelt (2006, p. 23,

---

10 “their ability to move across traditionally ascribed discipline and art forms”.

11 “the simultaneous physical presence of the performer and the spectator in the same space in the moment of here and now”.

12 “Recording and playback technologies (or at least assume the intervention of a technological transmission device): no matter whether what is recorded is played back at (nearly) the same time or at a later moment”.

tradução nossa); “[e]m particular, vemos que a digitalização transforma o teatro num processo modular não hierárquico, interativo, não linear, onde existe uma sobreposição de sentidos presentes no mesmo espaço ao mesmo momento”.<sup>13</sup> O que interessa aos autores, neste terceiro aspecto, são as relações destes dois tipos de tecnologia, que interagem num mesmo espaço e ao mesmo tempo com os outros elementos da criação. Finalmente, o quarto aspecto, “a intermedialidade no teatro e na performance” (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006), inclui a proposição do teatro como hipermídia, na qual, segundo os autores,

Oferece um espaço onde as formas da arte do teatro, da ópera e da dança se reúnem, interagem e se integram às mídias do cinema, da televisão, do vídeo e das novas tecnologias, criando uma profusão de textos, de intertextos, de intermídias, e de espaços entre-dois. É na intersecção e no espaço entre estas intercessões que situamos a intermedialidade.<sup>14</sup> (CHAPPLE; KATTENBELT, 2006, p. 23, tradução nossa)

É possível notar como o teatro hipermídia implica novas materialidades e uma relação muito mais próxima com as tecnologias, o que nos permite aceder a novos dispositivos cênicos e a um grande número de possibilidades de escritura cênica. É um tipo de teatro que nos propõe concretamente a presença de um computador, de programas informáticos, de um plano do dispositivo, de um tempo de programação, da incorporação de controladores, através de um gerenciamento multimídia. Além disso, neste tipo de teatro, um especialista como um *designer digital* (OLISZEWSKI; FINE; ROTH, 2018) se torna essencial para conceber o papel destas mídias de acordo com a proposta do diretor ou da equipe de trabalho. Neste tipo de teatro, o computador serve para organizar o conjunto da proposição cênica, além de ser utilizado como

---

13 “What is true is that the digital technology provides yet another coding system to share the space, and we see again the relationships between sign systems changing. In particular we note that digitization changes theatre into a modular non-hierarchical inter-active non-linear process, where there is a layering of meaning presented in the same space at the same time”.

14 “Provides a space where the art forms of theatre, opera and dance meet, interact and integrate with the media of cinema, television, video and the new technologies, creating profusions of texts, inter-texts, inter-media and space in-between. It is in the intersection and the space in-between the intersections that we locate intermediality”.

diário de bordo para os criadores. O trabalho relacionado à técnica – somido, vídeo, sensores e iluminação – experimenta um processo de automatização ao utilizar as mídias digitais. É neste sentido que a reflexão sobre o teatro como um todo assume então uma forma de pensamento em rede – da mesma forma em que opera o computador. Para referir-nos mais concretamente às características das mídias digitais e à sua influência na cena, tomamos o trabalho de Lev Manovich (2010), que é um dos autores que inspiram o modelo do teatro como hipermídia ao falar das estruturas modulares e hipermídias.

## As características das mídias digitais e sua relação na cena

Ao se questionar sobre as novas mídias, Manovich (2010) propõe cinco princípios para o estudo dos objetos *neomidiáticos*,<sup>15</sup> os quais são num primeiro momento a *representação digital* e a *modularidade*, e num segundo momento a *automatização*, a *variabilidade* e a *transcodificação cultural*, que dependem dos dois primeiros princípios. Em relação ao princípio da *representação numérica*, segundo Manovich (2010, p. 99, tradução nossa), todos os objetos neomidiáticos “que sejam criados inteiramente a partir dos computadores ou que tenham como lugar de origem a mídia analógica transformada são compostos por um código digital, e são representações digitais (numéricas)”.<sup>16</sup> E é esta *representação digital* criada pelo computador que permite que “as mídias se tornem programáveis”. (MANOVICH, 2010, p. 99, tradução nossa)<sup>17</sup> No caso da *modularidade*, segundo o autor, “o princípio pode ser descrito como ‘estrutura fractal das novas mídias’. Assim como um fractal tem a mesma estrutura em diferentes escalas, um objeto neomidiático possui a mesma estrutura modular de

---

15 Um objeto neomidiático “poderia ser uma imagem fixa digital, um filme constituído digitalmente, um ambiente virtual 3D, um jogo eletrônico, um DVD hipermídia autônomo, um sítio web hipermídia ou a web na sua totalidade”. (MANOVICH, 2010, p. 73, tradução nossa) – “peut-être une image fixe numérique, un film composé numériquement, un environnement virtuel 3D, un jeu vidéo, un DVD hypermédia autonome, un site Web hypermédia ou le Web dans son ensemble”.

16 “qu’ils soient créés de toutes pièces sur des ordinateurs ou qu’ils aient comme source des médias analogiques transformés, sont composés d’un code numérique ; ce sont des représentations numériques (numerical)”.

17 “les médias deviennent programmables”.

parte em parte". (MANOVICH, 2010, p. 103, tradução nossa)<sup>18</sup> Manovich (2010, p. 103, tradução nossa) explica:

A representação dos elementos midiáticos (imagens, sons, formas ou comportamentos) é disposta em amostras descontínuas (*pixels*, polígonos, *voxels*, caracteres, *scripts*). Esses elementos são unidos em objetos de uma grande escala, mas conservam a sua própria identidade. Os próprios objetos podem ser combinados em objetos ainda mais importantes, sem perder sua independência. Por exemplo, um 'filme' multimídia feito com o *software* Macromedia Director pode incluir centenas de imagens estáticas, clipes do QuickTime e sons armazenados separadamente e carregados durante a reprodução. Todos os elementos são armazenados de forma independente e podem ser modificados a qualquer momento sem precisar alterar o 'filme'.<sup>19</sup>

A *representação digital* (codificação digital) e a *modularidade* (estrutura modular) são a estrutura principal dos objetos neomidiáticos. Todos os objetos neomidiáticos são tratados, arquivados e transformados pelo computador. Por exemplo, numa criação de teatro hipermídia que integre um *software* de vídeo para criar uma composição de vídeo e sons, o tratamento dos dados visuais e sonoros é independente, permitindo uma modificação, uma redução, um corte ou a integração de algum efeito sobre a imagem ou sobre o som em qualquer dos momentos da criação. Como já foi mencionado, o teatro hipermídia propõe uma coexistência ou encontro de diversas mídias e linguagens artísticas sem transformar as mídias. Neste sentido, podemos relacionar a na-

---

18 "on peut qualifier ce principe de 'structure fractale des nouveaux médias'. Tout comme une fractale possède la même structure à des échelles différentes, un objet néomédiatique possède la même structure modulaire de part en part".

19 "La représentation des éléments médiatiques (images, sons, formes ou comportements), est disposée en échantillons discontinus (pixels, polygones, voxels, caractères, scripts). Ces éléments sont assemblés en objets à plus grande échelle mais conservent leur identité propre. Les objets eux-mêmes peuvent être combinés en objets encore plus importants, sans perdre eux non plus leur indépendance. Par exemple, un 'film' multimédia réalisé à l'aide du logiciel Macromedia Director pourra comporter des centaines d'images fixes, des clips QuickTime ainsi que des sons stockés séparément et chargés en cours d'exécution. Tous les éléments étant stockés indépendamment, ils peuvent être modifiés à tout moment sans avoir à changer 'le film' lui-même".

tureza dos objetos neomidiáticos dos quais fala Manovich (2010) e o teatro hipermídia, já que em ambos os casos se trata de acolher as diversas mídias sem transformá-las. O teatro hipermídia recebe e coloca em relação os sons, os textos, as imagens na cena, da mesma forma que o computador administra, organiza, arquiva e faz interagir estas mídias. Além disso, como afirmam Chapple e Kattenbelt (2006, p. 18, tradução nossa), “quando as produções teatrais incluem a tecnologia digital, uma codificação suplementar torna-se presente no palco e é inserida pela performance”,<sup>20</sup> e é neste sentido que a compreensão da dinâmica e das possibilidades expressivas das mídias digitais nos permite concretizar de forma efetiva o que desejamos na cena.

Retomando os princípios dos objetos neomidiáticos, Manovich (2010) apresenta a *automatização*, a *variabilidade* e a *transcodificação cultural*, que estão ligadas aos dois primeiros princípios. A *automatização* pode permitir, segundo o autor, “o desenvolvimento de um processo de criação, pelo menos em parte, sem a intervenção da intencionalidade humana”<sup>21</sup> (MANOVICH, 2010, p. 105, tradução nossa), permitindo que a programação das luzes, do som ou do vídeo de um espetáculo responda ao simples *click*, por exemplo, ou ampliando a gestualidade do ator através de sensores, somando às possibilidades que a automatização oferece à cena. E quanto ao princípio de *variabilidade*, escreve Manovich (2010, p. 111, tradução nossa): “Um objeto neomidiático não é fixo de uma vez por todas, mas pode existir em diversas versões possivelmente em número ilimitado”.<sup>22</sup> O autor menciona alguns exemplos ligados ao princípio de variabilidade, como a base de dados, as diversas interfaces, a personalização dos sítios *web* e um que nos interessa particularmente, que é a hipermídia. Para Manovich (2010, p. 114, tradução nossa), “os elementos multimídia que constituem um documento são interconectados por meio de *links* de hipertexto. Portanto, eles são independentes da estrutura e não estão

---

20 “When theatre productions include digital technology an additional coding becomes present on the stage and is framed by the performance”.

21 “le processus de création peut ainsi se dérouler, du moins en partie, sans l’intervention de l’intentionnalité humaine”.

22 “Un objet néomédiatique n’est pas fixé une fois pour toutes, mais peut exister dans des versions différentes, éventuellement en nombre illimité”.

ligados a ela, como na mídia tradicional”.<sup>23</sup> Manovich (2010, p. 118-119, tradução nossa) afirma que

a hipermídia, a outra estrutura popular das novas mídias, pode também ser considerada como uma ocorrência particular do princípio geral de variabilidade. Segundo a definição dada por Halasz e Schwartz, os sistemas hipermídias ‘fornecem ao usuário a capacidade de criar, de manipular e/ou examinar uma rede de intercessões informativas interconectados por *links* relacionais’. Como nas novas mídias, os elementos midiáticos individuais (imagem, páginas de texto etc.) conservam sempre sua própria identidade (princípio modular), eles podem ser ‘conectados’ em vários objetos e não num só. O *link* de hipertexto é uma maneira de realizar esta conexão. Um *hyperlink* cria uma conexão entre dois elementos, por exemplo, entre duas palavras, em duas páginas diferentes ou entre uma frase numa página e uma imagem em outra, ou entre dois lugares diferentes da mesma página. Os elementos conectados por *hyperlinks* podem existir no mesmo computador ou em vários computadores conectados em uma rede, como é o caso da *World Wide Web*.<sup>24</sup>

Partindo desta lógica da hipermídia, as possibilidades de variação da escritura cênica, da montagem, da estrutura, da construção de sentido na cena

---

23 “les éléments multimédias constituant un document sont interconnectés au moyen de liens hypertextes. Ils sont donc indépendants de la structure plutôt que liés à celle-ci, comme dans les médias traditionnels”.

24 “l’hypermédia, l’autre structure populaire des nouveaux médias, peut également être considéré comme une occurrence particulière du principe plus général de variabilité. Selon la définition qu’en donnent Halasz et Schwartz, les systèmes hypermédias ‘procurent à leurs utilisateurs la capacité de créer, de manipuler et/ou d’examiner un réseau de nodules informationnels interconnectés par des liens relationnels’. Étant donné que dans les nouveaux médias, les éléments médiatiques individuels (images, pages de texte, etc.) conservent toujours leur identité propre (principe de modularité), ils peuvent être ‘câblés’ entre eux dans plusieurs objets et non dans un seul. Le lien hypertexte est une manière de réaliser ce câblage. Un hyperlien crée une connexion entre deux éléments, par exemple entre deux mots se trouvant dans deux pages différentes ou entre une phrase sur une page et une image sur une autre, ou encore entre deux endroits différents de la même page. Les éléments connectés par hyperliens peuvent exister sur le même ordinateur ou sur plusieurs ordinateurs reliés en réseau, comme c’est le cas avec le World Wide Web”.

se tornaram infinitas. Sobretudo, é importante destacar a construção da rede entre os diversos elementos da cena e as mídias, sendo esta uma das grandes mudanças na visualização, metodologia e criação de um espetáculo intermidial. Passar do concreto ao virtual e imaginar o teatro que se faz pelo cruzamento de "*hyperlinks*" e de informações digitais muda efetivamente a forma de conceber uma criação.

Finalmente, o princípio de *transcodificação cultural*: "'transcodificar' consiste em transpor a outro formato".<sup>25</sup> (MANOVICH, 2010, p. 128, tradução nossa) Este princípio, segundo Manovich (2010, p. 126, tradução nossa), pode se estender ao campo cultural, já que, para ele, "a maneira como o computador modela o mundo, [...] tudo o que se pode chamar de ontologia, epistemologia e pragmática do computador influencia o estrato cultural das novas mídias, sobre sua organização, seus gêneros emergentes, seus conteúdos".<sup>26</sup> O princípio de *transcodificação cultural* nos reenvia ao início deste texto, ao nosso questionamento sobre a forma de operar das mídias digitais e a forma de organizar e conceber a criação cênica. De fato, não é nenhum segredo que o teatro é, e continua sendo, este espaço de experimentação, diálogo e prova das diversas tecnologias que têm emergido e que emergem deste espaço de diálogo com a sociedade e com o indivíduo. O que me parece interessante destacar é a necessidade de tomar consciência de que as tecnologias digitais se têm introduzido e modificado os diversos territórios de nossa sociedade – educação, saúde, trabalho, família, comunicação, assim como as artes –, e é importante questionarmos até que ponto isto do sensível, do criativo, do imaginário próprio da criação pode ou poderia estar sujeito ao impacto da natureza e da dinâmica que aportam as mídias digitais.

Por fim, os conceitos de intermidialidade, do teatro hipermídia e os princípios dos objetos neomidiáticos nos fazem pensar na escritura cênica como um sítio *web*, no qual nós mesmos elaboramos nossa própria trajetória e seguimos nossos próprios *hyperlinks*. Mas ao mesmo tempo, a dinâmica das mídias digitais e o impacto delas na cena nos fazem pensar no teatro

---

25 "'transcoder' quelque chose consiste à le transposer dans un autre format".

26 "La façon dont l'ordinateur modélise le monde, [...] tout ce que l'on peut appeler l'ontologie, l'épistémologie et la pragmatique de l'ordinateur, influent sur la strate culturelle des nouveaux médias, sur leur organisation, leurs genres émergents, leurs contenus".

através das percepções de outros autores, como Edmond Couchot e Norbert Hillaire (2003), que se interrogam sobre o impacto que têm estes processos matemáticos (*representação digital*) sobre a continuidade do saber-fazer (gravura, pintura, desenho, escultura) de forma “real”, que, segundo eles, é gradualmente substituída pelo trabalho da imagem digital, assim como sobre os aspectos intuitivos e abstratos ligados ao espírito da prática artística, deslocados, segundo estes autores, pelo conhecimento produzido essencialmente pela racionalidade. Nicholas Carr (2017), por sua vez, se pergunta sobre o impacto que as tecnologias digitais têm no nosso cérebro, e McLuhan (1968) reconhece a capacidade do meio para alterar a percepção e a construção do conhecimento. Sabemos que as mídias digitais provocam uma mudança na construção material, técnica, poética e estética da obra, mas também caberia se perguntar como as mídias digitais modificam nosso olhar sobre a criação.

## Referências

- BESSON, R. *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*. [S. l.]: HAL Open Science, 2014. Disponível em: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document>. Acesso em: 26 abr. 2022.
- CARR, N. *Superficiales: ¿Qué está haciendo internet con nuestras mentes?* 4. ed. Barcelona: Taurus, 2017.
- CHAPPLE, F.; KATTENBELT, C. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- COUCHOT, E.; HILLAIRE, N. *L'Art numérique: comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris: Flammarion, 2003.
- FERAL, J.; PERROT, E. *Le Réel à l'épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GIANNACHI, G. *Virtual Theatres: An Introduction*. London: Routledge, 2004.
- HAGEMANN, S. *Penser les médias au théâtre: des avant-gardes historique aux scènes contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- HÉBERT, C.; PERELLI-CONTOS, I. *La Face cachée du théâtre de l'image*. Québec: Université Laval, 2003.
- INTERMEDIALITY in theatre & performance. *International Federation for Theatre Research*, [s. l.], c2022. Disponível em: <https://www.iftr.org/working-groups/intermediality-in-theatre-and-performance>. Acesso em: 27 abr. 2022.

- KATTENBELT, C. Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality. In: CHAPPLE, F.; KATTENBELT, C. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006. p. 29-39.
- LA FURA DELS BAUS. Cinq règles du théâtre digital. In: PICON-VALLIN, B. (ed.). *Les Ecrans sur la scène*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998. p. 319.
- LARRUE, J.-M. Du Média à la médiation: les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale. In: LARRUE, J.-M. (dir.). *Théâtre et intermédialité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaire du Septentrion, 2015. p. 27-56.
- MANOVICH, L. *Le Langage des nouveaux médias*. Dijon: Presses du Réel, 2010.
- MCLUHAN, M. *Pour Comprendre les média*. Paris: Le Seuil, 1968.
- MÜLLER, J. E. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinemas*, Montréal, v. 10, n. 2-3, p. 105-134, 2000. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- OLISZEWSKI, A.; FINE, D.; ROTH, D. *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre*. New York: Routledge, 2018.
- PAVIS, P. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014.



## **Mujeres en llamas o El Canto de la Ave Fénix:**

instalación performática a partir de una investigación sobre la menopausia

Roxana Avila Harper  
Anabelle Contreras Castro

Este proyecto de investigación, llevado a cabo en el año 2014, tuvo como tema la experiencia que significa para las mujeres el periodo de la menopausia, con el objetivo de indagar acerca de sus implicaciones tanto físicas y emocionales, simbólicas y sociales. La propuesta fue obtener soporte tanto teórico, por medio de la investigación bibliográfica, como también práctico por medio del trabajo de campo, que implicó entrevistar a mujeres de todas las provincias del país (Costa Rica). Dichas entrevistas se convirtieron en una vía fundamental para la obtención de material que nutrió el proceso de creación de la obra. Pudimos constatar, además, cuán permeada está la experiencia de la menopausia por relatos patriarcales, propios de la medicina moderna, occidental, que ocasionan no pocas angustias, dado que generan relaciones conflictivas con el propio cuerpo. A pesar de que, de antemano, sabíamos que científicamente observado el periodo de la menopausia es, a la vez, un proceso de renovación del cuerpo, de cambios impulsados por las hormonas y reflejado también en cambios de actitud y de visión de vida que pueden ser muy positivos, asimismo comprobamos

cuán complejo puede tornarse atravesar dicho periodo. Por ser un tema tabú, muchas mujeres atraviesan estos importantes cambios sin compartir lo que sienten, sin saber interpretar o malinterpretando lo que sucede a nivel físico y emocional, y aceptando los relatos dominantes que acusan a las mujeres de exagerada emocionalidad. Por todo lo anterior, se quiso atender a la necesidad de ocuparse del tema desde visiones alternativas y de traducirlo a lenguaje artístico para luego devolverlo a un público que podría, con ello, revisar y ojalá cuestionarse sus propias visiones.

A nivel metodológico, para este proyecto se procedió de la siguiente manera:

1. se hizo una exhaustiva revisión bibliográfica acerca del tema, tanto desde el punto de vista médico, como desde la perspectiva social y psicológica;
2. se realizaron entrevistas en forma de conversaciones abiertas, sin tiempo definido, de forma individual y grupal, durante las cuales escuchamos las experiencias, satisfacciones y miedos que diversas mujeres en este período vivieron con su entorno familiar, laboral y con el sistema médico, y sus perspectivas actuales de acuerdo con dichas experiencias. Muchas mujeres nos contaron detalles de esa parte de su biografía que no siempre están dispuestas a compartir, por tratarse de un tema tan malentendido;
3. el material obtenido fue sistematizado como pieza fundamental para la creación del producto final;
4. se procedió a discutir la mejor manera de plasmar en una obra los resultados.

A mitad del proceso nos dimos cuenta de que no sería una obra tradicional, con diálogos, conflicto, personajes con una biografía específica, sino que la forma exacta para poder verter la información que teníamos era una instalación-performática. En la misma aparecen entrelazados textos y frases que nos dieron las mujeres entrevistadas.

## Performance

Lo adelante descrito fue pensado para que acontezca en un espacio alternativo, a saber, una casa, una galería de arte o galpón, en donde pueda crearse una simulación de una casa de habitación. La totalidad de la misma estará intervenida y cuenta con varios espacios que serán descritos en este

texto con nombres específicos. Toda la casa, con excepción de *la gruta*, tiene palabras y frases en formato grande pegadas a las paredes. En ella accionan dos mujeres, Engracia y Silvana.

*Silvana*: mujer en edad menopáusica que realiza secuencias de acciones durante todo el tiempo que dura la visita:

Recibe a la gente a la entrada.

Explica a los visitantes qué pueden hacer en cada espacio.

Reparte, a alguna gente, bolsitas con palomitas de maíz.

En el *patio del bonsái* le corta a este sus raíces.

En el *cuarto de la rabia*, de vez en cuando, tira un objeto contra la pared.

En la *pared de pelos* arranca uno.

En la *pared de la piel* le pasa a esta una crema de manos.

En el *cuarto del alivio* reparte los programas de mano que tienen forma de abanico.

En el *baño de los deseos postergados* cuelga fotos.

En el *cuarto desfigurante*, ante los espejos se mira y hace selfies con la gente.

Reparte comida que Engracia hace en la cocina.

Reordena cada cuarto con cierta constancia. Para recibir a los visitantes, entrega hostias, vestida con un vestuario que aparenta una sotana.

Aclara dudas de las personas.

Cada cierto tiempo reúne a un grupo pequeño de gente para cantarles una canción y no logra cantar. Va al *baño de los deseos postergados*, intenta derretir el hielo más rápidamente de lo que se derrite por sí solo, rescata papelitos y los pega en una pizarra que hay en el mismo baño. Sin ninguna razón aparente se quita la blusa, respira, se calma y se la vuelve a poner.

*Fachada*: En la pared de enfrente, donde llegan los visitantes, estarán escritos:

### 1. Nombres de fármacos (hormonas) recetados a mujeres menopáusicas:

Premarin, Estrace, Horto-est, Estratab, Ogen, Triestrogen, Estraderm, Vivelle, Climara, Estriol, Estring, Aygestin, Provera, Amen, Prometrium, Crinone, Prempro, FemHRT, Horto-prefest, Combi-pach.

### 2. Efectos secundarios indicados en los prospectos:

Riesgo de ataques cardíacos

Accidentes cerebrovasculares  
Cáncer de seno  
Coágulos en los pulmones  
Coágulos en las piernas  
Dolor de cabeza súbito y severo  
Vómitos repentinos y severos  
Pérdida repentina de la visión, parcial o total  
Problemas para hablar. Mareos Debilidad  
Debilidad o adormecimiento de un brazo o una pierna  
Dolor o pesadez en el tórax  
Tos con sangre  
Problemas súbitos para respirar  
Dolor en las pantorrillas  
Aumento de riesgo de cáncer de endometrio  
Dolor o sensibilidad en los senos  
Malestar estomacal  
Estreñimiento, gases, pyrosis  
Aumento o pérdida de peso  
Pérdida de cabello  
Hinchazón, enrojecimiento, ardor, irritación, prurito en la vagina  
Secreción vaginal Menstruaciones dolorosas  
Ansiedad, depresión, cambios en estado de ánimo  
Cambio en el deseo sexual  
Dolor en espalda y músculos  
Rinorrea o congestión, tos  
Oscurecimiento de piel en la cara  
Crecimiento de bello no deseado  
Ojos protuberantes  
Coloración amarillenta de la piel o los ojos  
Pérdida del apetito  
Fiebre, dolor de articulaciones  
Movimientos difíciles de controlar  
Urticaria  
Sarpullido o ampollas en la piel  
Hinchazón de ojos, cara, labios, lengua, garganta, manos, tobillos, piernas.  
Ronquera, dificultad para respirar o tragar

### 3. Preguntas usuales de los médicos:

- ¿Tiene usted sofocos que perturban el sueño?
  - ¿Sufre de síntomas uro-genitales?
  - ¿Le han diagnosticado enfermedad cardíaca?
  - ¿Sabe si tiene pérdida de masa ósea?
  - ¿Tiene riesgo de padecer Alzheimer?
  - ¿Historial personal o familiar de cáncer de mama, útero, ovario, intestino?
  - ¿Ha tenido menopausia prematura o artificial?
  - ¿Tiene sequedad vaginal?
  - ¿Tiene menor respuesta sexual?
  - ¿Ha empezado a tener insomnio?
  - ¿Siente que tiene depresión o está mas nerviosa?
  - ¿Tiene mayor fatiga o irritabilidad?
  - ¿Tiene menor capacidad de lubricar la vagina?
  - ¿Tiene palpitaciones?
  - ¿Tiene la manos y pies fríos?
  - ¿Tiene dolores de cabeza o ansiedad?
  - ¿Sufre de vértigo?
  - ¿Tiene ahora falta de concentración con pequeñas pérdidas de la memoria?
  - ¿Ha empezado a acumular peso?
  - ¿Tiene infecciones y trastornos de la orina?
- Las puertas para que entren las visitas son dobles y tienen escrito:

— ¿Cómo se llama una mazorca de maíz con menopausia? Pop corn

*Entrada:* un pasillo con dos paredes, una frente a la otra, como es usual en los pasillos:

1. Una pared irregular, alta, con “pelos” gigantes, hechos con mangueras negras. Al lado se ofrecen dos o tres pinzas también gigantes para sacar los pelos;
2. Una pared recta que semeja piel reseca, escamosa, manchada y amarillenta. Al lado un contenedor gigante con crema de colágeno;
3. Al inicio del pasillo se leen las siguientes frases: “Imaginate un mundo sin vellos”, y la siguiente instrucción: “si deseás sacate un vello”. “Imaginate la piel de tus veinte años” “lubríquese”;

4. Al final de este pasillo hay una pared y en frente una mesa con un cáliz con hostias que tienen escritos los nombres de los fármacos. Estas pueden ser comidas. Son ofrecidas por Silvana a las visitas.

En el lugar de las hostias se debe elegir si se va hacia la derecha o la izquierda.

Cada visitante puede hacer el recorrido que desee en el orden que desee y quedarse el tiempo que quiera, como una visita a un museo o galería. Hay dos momentos en que serán invitados a ir a un lugar específico ya que hay acciones concretas fundamentales para la mejor apreciación de la performance.

*Cuarto de la rabia:* en este espacio hay una serie de objetos de hule y plástico en estética hiperrealista: un pavo asado, un par de pollos crudos, sándwiches, jugos, tubos de crema, centímetros para medir ropa, vasos, platos y cucharas, zapatos de tacón, juguetes, biberones, bultos de niño para llevar merienda, artículos para prueba de embarazo, planchas, betún, maceteros, árbol de navidad, disfraces infantiles, palo de piso, carrito de supermercado, traje de enfermera, licuadora, una pesa, ollas, artículos de belleza, pañales, cuadernos de niño, un aplanchador, entre otros objetos similares. Estos están colocados en dos repisas, la pared del fondo dice: "reviente el/ los objeto/s de su predilección contra esta pared e intente gritar mientras lo hace". El sonido producido en este espacio se escuchará en otro cuarto llamado *Cuarto del alivio*.

*Cuarto del alivio:* es un cuarto en penumbra, en el cual se escuchan los gritos provenientes del cuarto de la rabia y además la música producida por una orquesta de vientos, localizada en un costado de esta habitación. Dicha orquesta consiste en un quinteto que tiene: una máquina de soplar hojas para jardín, dos abanicos de tamaños y colores diferentes y dos ventiladores eléctricos, uno grande y uno pequeño, dispuestos semicircularmente sobre sillas que a su vez tienen un parlante pequeño que reproduce el sonido del objeto a su lado. En diagonal hay un catre antiguo sin colchón. Debajo de este hay seis ventiladores. Sobre él hay una muñeca amarrada en una posición arqueada que no deja claro si está en estado de tortura o de placer. Su cabello es largo y está suelto, moviéndose con el viento. Su cuerpo tiene agujas de acupuntura en los lugares indicados para aliviar los bochornos de la menopausia. Estos ventiladores producen sonidos complementarios, sincronizados con el quinteto. En una pared aparecen escritas frases testimoniales de mujeres entrevistadas para la escritura de este texto.

Por ejemplo:

- qué delicia no tener la regla;
- qué bendición no poder quedar embarazada;
- ahora puedo tener los amantes que quiera;
- regalé los perros y las matas;
- puedo hacer las siestas que quiera;
- no tengo que cuidar chiquillos;
- ya no le aguanto nada a nadie;
- me divorcié de la cocina;
- puedo ocuparme de muchas cosas que dejé pendientes.

*Baño de los deseos postergados:* del techo de este aposento cuelgan decenas de cuerdas blancas en cuyo extremo hay muchos view masters de una sola foto, con fotografías que muestran escenas cotidianas como las siguientes:

Una mujer preparando meriendas  
 Manos delicadas sobre una pierna de cerdo  
 Manos decorando un árbol de navidad  
 Mujer tendiendo una cama  
 Mujer cosiendo un disfraz de niño  
 Mujer con un plumero  
 Mujer con escoba  
 Mujer en el súper haciendo compras  
 Mujer midiendo la temperatura de alguien  
 Mujer amamantando  
 Manos haciéndose un manicure  
 Pies sobre una pesa  
 Cintura siendo medida

En la tina de baño hay una marqueta de hielo grande dentro de la cual hay tiras de cartón con frases como:

*Clases de baile*  
*Levantarme tarde*  
*Tocar un instrumento*  
*Hacer tai-chi*  
*Ser dueña absoluta de mi tiempo*  
*Pasar en pijama todo el día*

*Gastar todo lo que me gano en mí*

*Escuchar música*

*Llegar tarde a la casa*

*No decir dónde estoy*

*No planificar horarios*

*Cocinar solo cuando quiera*

Esta marqueta de hielo se derrite durante el día permitiendo así que los papeles con los deseos floten en la tina.

El hielo también puede ser chupado o se le puede echar agua para que se derrita más rápido.

Silvana toma los papelitos y los pega con tachuelas en la pared de caucho que está al lado de la tina.

*Sala desfigurante:* espacio pequeño, muy iluminado con bombillos potentes que producen calor en quienes permanecen ahí. Se pueden mirar en los espejos desfigurantes que descomponen la figura reflejada.

*Televisor:* videos con testimonios de trans-mujeres que cuentan síntomas y experiencias durante la menopausia. *Cómic:* vagina animada, atraviesa un desierto, se seca el sudor, continúa, reseca, hasta llegar a un oasis de gel en cuyo lago se consume y sale aliviada y feliz.

Los testimonios y el cómic se intercalan y se proyectan en loop.

*El patio del bonsái:* cuelga del techo un bonsái con las raíces expuestas hacia las cabezas de los visitantes. Proyectado en la pared del fondo se ve un enorme árbol de Guanacaste.

En off se escucha:

La palabra "Bon-sái" es un término japonés que, traducido literalmente, significa "plantado en una maceta". Esta disciplina artística viene de una antigua práctica china, desarrollada bajo la influencia del budismo Zen japonés durante varios cientos de años.

El objetivo final del Bonsái es crear una representación miniaturizada pero realista de una parte de la naturaleza, concretamente un árbol. Los bonsáis no son plantas genéticamente enanas, de hecho, cualquier especie arbórea puede ser usada para formar uno de ellos. La poda es crucial para mantener los árboles miniaturizados, así como para darles forma. Se debe eliminar cualquier retoño espontáneo. Algunos ejemplos de casos en los que una rama deberá ser eliminada son:

Si dos ramas nacen a la misma altura del árbol se conserva sólo una de ellas.

Se deben quitar ramas con giros y vueltas antinaturales.

Se deben quitar ramas desproporcionadamente gruesas.

Otra técnica importante para dar forma a un bonsái es el alambrado. El alambre debe enrollarse cuidadosamente alrededor de las ramas para hacer posible su doblado y así formarlas. Se deben cortar las raíces con frecuencia para evitar el crecimiento anormal del árbol elegido. Con paciencia y constancia se logra enanizar cualquier árbol.

*La acción:* Silvana, cada cierto tiempo, le corta una parte a la raíz.

*La cocina del camote:* en un lugar central de la casa se ubica la cocina, limpia, ordenada, decorada, alegre, equipada funcionalmente. En ella hay diversas hierbas en frasquitos. Hay elementos relacionados con varias espiritualidades: Un buda, una virgen María, un San Judas Tadeo, un atrapa-sueños, varios cristales, hierbas colgando boca abajo con un lazo rojo. Hay varios sacos con muchos camotes.

Tiene una pizarra con una lista de alimentos, condimentos, ingredientes, unos beneficiosos para la menopausia y otros contraindicados. Los contraindicados están tachados con una X.

*Recomendados:*

*Escrito de primero y en grande va*

el camote (símbolo de la comida que se recomienda para personas con desórdenes mentales).

Manzana, zanahoria, ciruela, avena, aceituna, papa, soja, lino, girasol, omega 3, algas, pescado, cerezas, arándanos, brócoli, pimientos rojos, amarillos y verdes, col, espinacas, tomates, verduras amarillas y anaranjadas, hojas verde-oscuro, jugos de frutas, semillas de cardamomo, alfalfa, lino, semillas de calabaza, girasol, carnes de órganos, ñame, apio, berros, dátiles, ajo, cebolla, higos secos, nueces, fresa, pera, melocotón, espárragos, maca. Hierbas: trébol, ortiga, milenrama, valeriana, perejil. Aceites: sésamo, ylang-ylang, aguacate, geranio, rosa, menta, jazmín, sándalo, azahar, salvia.

*Contra indicados:*

Grasa trans

Carbohidratos

Canela, jengibre, chile picante, clavo de olor, pimienta

Bebidas alcohólicas, tabaco, café

Chocolate

Agua fría

Azúcares simples, reposterías y dulces

Leche y sus derivados

*Engracia:* es una mujer en etapa menopáusica, tiene el pelo recogido, un vestido fresco, sandalias, un delantal, con poco maquillaje. Se ve bien. Ella cocina diversos platillos que serán repartidos entre los visitantes. Estos están elaborados con aquellos ingredientes recomendados para ayudar a aliviar los síntomas de la menopausia.

Mientras cocina, Engracia da consejos relativos a la menopausia. Todo lo que diga será una improvisación a partir de los temas aquí expuestos, se intercalarán además, frases sobre lo que cocina. Los consejos a continuación no tienen un orden específico.

*Algunos consejos:*

- Haga las paces con los cambios de su piel;
- Revise, redefina y renueve la relación de pareja;
- Hay geles que ayudan a la resequedad vaginal, pregúntele a sus amigos gay;
- Expóngase a la luz natural todo lo posible;
- Use ropa fresca, permítase ser vulnerable;
- El mensaje que te de tu cuerpo estará en el lenguaje que mejor rompa tus barreras particulares y habla concretamente de los asuntos que necesitas cambiar en tu vida;
- Dispongámonos a asumir la responsabilidad de nuestra cuota de problemas en la vida;
- Recuerde: atraemos exactamente la enfermedad o problema que nos facilitará el acceso a nuestra sabiduría interior;
- Solo hay dos maneras de evitar que los cambios bruscos nos sacudan de mala manera en esta etapa: o desafiamos los dictados sociales y culturales de los años reproductivos y de crianza de nuestros hijos, para que al llegar la menopausia ya hayamos efectuado muchos de los cambios que el cuerpo nos pide a gritos, o desafiamos la sabiduría del cuerpo y no hacemos caso a su llamada a la expresión creativa. Esto puede tener consecuencias desastrosas para la salud y para la pareja;

- Tenemos todo lo que necesitamos para re-inventarnos más sanas y resistentes, preparadas para entrar alegremente en la segunda etapa de nuestra vida;
- Debemos tener disponibilidad para sentir el dolor de la pérdida y hacer el duelo por esas partes de nuestra vida que dejamos atrás;
- Las injusticias de la cultura se cobran un precio terrible en los cuerpos y espíritus de las mujeres;
- Los cambios impulsados por las hormonas influyen en el cerebro, nos dan una visión más clara de la desigualdad y la injusticia y una voz que insiste en hablar de ellas, dan sabiduría y valor para expresarlas;
- Hay dicha y dolor en esta transición;
- Estos cambios invitan a explorar aspectos nuestros que han estado dormidos durante muchos años y además a atenderlos;
- Esta transición nos prepara para darnos a luz y este proceso de nacimiento no se puede detener sin consecuencias peligrosas;
- Hay que renegociar algunas de nuestras pautas de relación habituales;
- Los fibro-miomas representan la creatividad bloqueada o la que aún no ha nacido;
- Si participamos de esta fase conscientemente hay grandes chances de transformación y curación;
- Esta fase es una puesta al día de nuestros circuitos, somos un peligro para cualquier institución construida sobre el sistema establecido;
- Hoy sabemos que las neuronas están presentes en todos los órganos, es decir, pensamos con todo el cuerpo;
- En este periodo se activan las partes más intuitivas de nuestro cerebro y nos dan información, respuestas y orientación acerca del estado de nuestra vida interior;
- Durante la menopausia se siente un impulso fuerte a descansar de todo el mundo, de la humanidad en general, para hacer un trabajo interior;
- Antes de tomar algo para aliviar los síntomas menopáusicos reconozca y preste atención a la sabiduría interior del cuerpo al generarlos. La respuesta del cuerpo es personal;
- El cuerpo comienza su vida totalmente equipado para producir todas las hormonas que necesita durante toda su vida;
- Atiende a tus emociones como atenderías a un hijo o un ser querido;

- No te estanques en una fase de la vida que ya resulta pequeña;
- La necesidad y el deseo de tener más dominio sobre nuestra vida se convierte en un problema candente en la menopausia;
- El cuerpo tiene también la capacidad de convertir un tipo de hormona sexual en otra, así por ejemplo el estrógeno se puede convertir en testosterona. Que ocurra o no esta conversión depende de las necesidades de nuestro cuerpo, de nuestro estado emocional, nutricional etc.;
- El paso transformador a la segunda mitad de la vida casi siempre entraña un éxodo de algún tipo;
- La cantidad de asuntos inconclusos que tenemos en cada centro energético determina el tipo de intensidad de los síntomas que vamos a experimentar en esa zona;
- Hay que tener cuidado con la excesiva simplificación de considerar que la felicidad es un buen sentimiento y la tristeza uno malo.

*La gruta del silencio y el canto:* único espacio silencioso y parco, sin palabras, con aromaterapia adecuada para aliviar los síntomas de la menopausia, un sofá muy cómodo solo para una persona, no hay decoración, está en penumbra. Silvana, que ha hecho muchos intentos por cantar en los diferentes espacios de la casa, pero solamente logra sacar una voz ahogada, se sienta en el sofá, mira a la gente, sonrío.

En esta gruta, finalmente, ella canta.

*Canción:*

*la respuesta está en tu cuerpo*

*en el mío*

*las razones las tiene el cuerpo*

*el tuyo y el mío*

*tiempo de ponerte en el centro de tu vida*

*tiempo de dejar la nostalgia y alcanzar tu potencial*

*el tuyo, el mío*

*la respuesta está en tu cuerpo*

*en el mío*

*etapa de planear cada vez más alto*

*más allá del azar y del olvido*

*la respuesta está en tu cuerpo  
en el mío*

Las visitas pueden continuar en la casa un rato más si lo desean.  
Engracia se encargará de despedirlas.  
Fin.

## Referencias

- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- EDEN, D.; FEINSTEIN, D. *Energy Medicine for Women*. New York: Penguin, 2008. Audiolibro.
- GÓMEZ, R. M. (coord.). *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. Cidade do México: Plaza y Valdés, 2001.
- HIERRO, G. *La ética del placer*. Cidade do México: UNAM, 2001.
- LAURENTIS, T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987.
- MITCHELL, J.; ROSE, J. (ed.). *Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. New York: Norton and Company, 1982.
- NORTHRUP, C. *La sabiduría de la menopausia*. Barcelona: Urano, 2002.
- SAU, V. *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*. Barcelona: Icaria, 1986.
- SAU, V. *Comportamiento psicológico de la mujer en relación con el ciclo menstrual y uno de sus más frecuentes malestares: el síndrome premenstrual*. 1989. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universitat de Barcelona, Barcelona, 1989.
- SAU, V. *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*. 2. ed. Barcelona: Icaria, 2004.
- SAU, V. et al. *Otras lecciones de psicología*. Bilbao: Maite Canal Iglesias, 1992.
- SEIBEL, M. *The Estrogen Window*. Emmaus: Rodale Press, 2016.
- SIPLE, M.; GORDON, D. *Menopause: the Natural Way*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2001.
- SOLEY-BELTRAN, P.; SABSAY, L. (ed.). *Judith Butler en disputa: lecturas sobre la performatividad*. Madri: Egales, 2012.



# La BIOinstalación:

## laboratorio del estar/hacer/ser

Tatiana Sobrado

### Introducción

Cuando las y los estudiantes de Artes Dramáticas llegan a cuarto año se les abre la oportunidad de decidir qué desean hacer/explorar/experimentar/investigar, pero esa libertad tiende a generar desconcierto. Tienen una idea muy general acerca de sus intereses, pero les resulta muy difícil determinar un asunto a explorar/experimentar. Esta dificultad se hace más patente cuando en el último año deben definir sus trabajos finales de graduación. En primera instancia esto sugiere la necesidad de revisar el plan de estudios y de ser necesario hacer cambios. De hecho, la EAD se encuentra en ese proceso. Sin embargo, la necesidad trasciende los procedimientos administrativos, generalmente lentos, engorrosos y, frecuentemente desalentadores. Consecuentemente en 2014 decidí implementar la BIOinstalación, ejercicio de creación personal, cuyos propósitos iniciales fueron:

- Contribuir al proceso de autoconocimiento;
- Proporcionar una experiencia de creación personal;
- Ampliar las perspectivas en relación al campo creativo del/de la actor/actriz.

La BIOinstalación se vale del potencial educativo de la instalación artística (DÍAZ-OBREGÓN CRUZADO, 2003) y su flexibilidad e indefinición (KABAKOV, 2014), para colocar en el centro del proceso la vida (bio), en este caso destacando el carácter cambiante y evolutivo del ser, pero también los contenidos biográficos. Si bien el prefijo *bio* subraya el aspecto biológico, lo hace como parte de la trinidad humana: individuo/sociedad/especie, pues “Las instancias ligadas como una trinidad son inseparables. El individuo humano, en su autonomía misma, es a la vez 100 por 100 biológico y 100 por 100 cultural”. (MORIN, 2009, p. 59) En resumidas cuentas, el prefijo *bio* hace referencia al sentido vital de la experiencia personal de vida, en un espacio y tiempo específicos.

La utilización del prefijo *bio* en el arte comienza a inicios del siglo XXI, con el neologismo “bioarte” (LÓPEZ DEL RINCÓN, 2015) haciendo referencia a prácticas artísticas que incluyen la biología y frecuentemente recurren a la tecnología. Producto de la evolución de esa tendencia, podemos encontrar referencias sobre una gran diversidad de prácticas que se autodenominan haciendo uso del mismo prefijo, por ejemplo: biodanza, biomúsica, biopoesía, bioescultura, biovideo, biodrama, bioescultura arbórea y bioinstalación, también llamada instalación biológica.

Las referencias a la bioinstalación permiten deducir que se denomina así a aquellas que contienen algún elemento vivo, por ejemplo, plantas, peces, tejidos, microorganismos etc. Entre las obras más radicales se puede mencionar las instalaciones de Marcell Antúnez Roca, por ejemplo, *Metzina* (2004), acerca de la cual el reconocido crítico Salabert, se refiere como “La bioinstalación que da comienzo con la imagen hiriente de la muerte”. (SALABERT; ANTUNEZ, 2009, p. 485) Siguiendo una idea, una necesidad o impulso, Antunez construyó una estructura (vitrina de metacrilato con sistema aireado que permite putrefacción) y tomó materia orgánica (carne de ternera y puerco) para construir un cuerpo humano sobre un esqueleto de metal con un poema inscrito. (DECOMPOSITION..., 2014)

A partir del ejemplo anterior vemos que la diferencia entre bioinstalación y lo que aquí he denominado BIOinstalación, radica en la voluntad. La primera es el resultado del acto de una voluntad que decide sobre la vida. El sujeto manipula una materia viva, la elige con un propósito y la instala en un contexto (la instalación) creado por él mismo, convirtiéndola en una parte de éste. Por el contrario, la BIOinstalación es el acto de voluntad del sujeto

que se instala a sí mismo. No es la vida instalada por otro, es la vida que se instala a sí misma.

## Contexto

La primera implementación de la BIOinstalación la realicé en el 2011, en México,<sup>1</sup> sin embargo, es en Costa Rica donde he podido profundizar en los alcances de la misma. En los últimos diez años, aproximadamente, el medio teatral costarricense parece estar viviendo un proceso de transformación, tanto en el ámbito profesional como en el educativo. En el primero se observa una tendencia hacia la utilización de espacios alternativos (no teatros); aparecen y desaparecen grupos, casi siempre conformados por jóvenes (las limitaciones económicas dificultan la continuidad); ha aumentado sustancialmente el interés por lo performático (no solo en el teatro, sino en las artes en general, tanto en las aulas universitarias, como fuera de éstas); se perciben modificaciones en las relaciones de creación y producción (tendencia a hacia lo colectivo y colaborativo); cada vez hay más propuestas con dramaturgia elaborada en proceso; se observa especial interés por los proyectos interdisciplinarios; cada vez con más frecuencia es posible asistir a muestras y/o encuentros con un enfoque hacia lo procesual.

En el ámbito de la formación profesional los principales cambios se relacionan con procesos volcados hacia la revisión y modificaciones de planes de estudio y docentes que introducen cambios en sus metodologías y enfoques, en un contexto de cambio generacional entre los docentes. Es importante destacar también la voz estudiantil clamando por cambios. Reclaman por más herramientas teóricas, una mayor diversidad de entrenamientos actorales y preparación en las áreas de Teatro Aplicado, Producción y Gestión teatral. Así mismo subrayan la necesidad de contar con las herramientas para la autogestión y como parte de ésta, las competencias necesarias para emprender procesos de escritura desde la escena. Importante también

---

1 En el marco del Taller Conexiones Poéticas diseñado y realizado por mi persona y Mariela Richmond para la Maestría en Estudios Transdisciplinarios para la Sustentabilidad de la Universidad Veracruzana (Xalapa, México, 17 a 28 de enero 2011). En abril del 2015 volvimos a realizar el taller incluyendo la BIOinstalación.

destacar la aparición del LAB, iniciativa independiente, dedicada en la preparación de diseñadores para la escena, en una estructura que se alimenta de las redes y procesos horizontales colaborativos y con un enfoque procesual, flexible, abierto hacia lo interdisciplinar y la transgresión.

La Escuela de Artes Dramáticas (UCR), si bien se encuentra en proceso de reestructuración del plan de estudios, su plan de estudios vigente se basa en una concepción textocéntrica y supone que la formación actoral tiene como finalidad central otorgar las herramientas necesarias para la construcción de personajes, creados por un autor dramático que no son ni el actor ni la actriz. Los cursos que permiten la exploración y desarrollo de proyectos a partir de inquietudes personales se encuentran en cuarto año. Es decir, es hasta después de tres años, que se le pregunta al estudiantado qué les interesaría probar, investigar, explorar. En ese momento los/las estudiantes tienden a sentirse confundidos, perdidos y, en general, les cuesta mucho identificar y definir sus asuntos de interés y más aún intentar desarrollar un pequeño proyecto personal. La situación se agrava cuando en el quinto año deben formular propuestas de investigación para graduarse.

Resumiendo, la BIOinstalación surge en un contexto profesional y educativo en proceso de transformación, que trata de “soltarse” de las ataduras del paradigma textocentrista y vertical, para el que actrices y actores no son más que piezas para encarnar las ideas de otro(a), dramaturgo(a) y/o director(a).

## Revalorar, recolocar a la actriz y al actor

La BIO, como suelen llamarla las/los estudiantes, se deriva de mi propia experiencia artística y, sobre todo, de mi investigación del Doctorado, *Voz no corpo gritante: os desafios do processo solo de ator* (SOBRADO LORENZO, 2014) (ECA/USP), enfocada en la revalorización del/de la actor/actriz como sujeto creador. Es decir, aquel que se coloca en el centro de su proceso creativo y se expresa a partir de su singularidad. Lo que implica conocer cuáles son sus inquietudes y necesidades artísticas, sin que esto signifique pretender la originalidad, ni ignorar la carga cultural y familiar, y si el estar abierto a la autoescucha.

Revalorizar al actor/actriz como sujeto creador durante su formación significa facilitar las condiciones para que sea capaz de colocarse en el cen-

tro de dicho proceso, particularmente en las propuestas enfocadas hacia la creación personal. Colocarse en el centro, manteniéndose fiel a sí mismo, pese a las incertezas del acto creativo y, sobre todo, pese a sus propias dudas, temores y bloqueos, asumiendo en el camino las implicaciones políticas de sus decisiones.

La revalorización del/la actor/actriz como sujeto creador es el reconocimiento de este(a) como sujeto con *Voz*, entendida como el conjunto de deseos, inquietudes, sueños, ideas, necesidades y temores, que conforman su singularidad. Actrices y actores que no se limitan a ser intérpretes de las ideas y necesidades de otras personas, capaces de hacer elecciones, tomar decisiones y asumir posiciones en el discurso poético.

La experiencia de La BIOinstalación les permite “instalarse” y apropiarse del espacio, accionando sobre éste y los objetos y, al mismo tiempo, sobre sí mismos y quienes les observan. La BIO es una oportunidad, el actor/la actriz puede decidir si la toma o no, cómo desea hacerlo y cuáles son los riesgos que desea asumir. Es una estrategia para volver a lo medular, de recolocar al actor/actriz en el centro, con y desde su experiencia vital, en concordancia con la expansión de las dramaturgias y la desjerarquización de las distintas funciones y roles en los procesos de producción teatrales.

## La BIO

Por sus características, la BIO puede ser implementada en contextos diversos y con objetivos específicos, no exclusivamente artísticos. Los siguientes párrafos se centrarán en la experiencia desarrollada en la EAD con estudiantes de primer año, concretamente en los cursos Actuación 1 y 2, en el periodo del 2014-2019. Sus edades oscilan entre los 18 y 25 años, poseen poca o ninguna experiencia escénica y la gran mayoría se encuentran en su primer año universitario. La BIO, al igual que la instalación artística, permite la utilización de una gran diversidad de materiales e invita a la exploración, trascendiendo las clasificaciones escénicas. Si bien inicialmente puede parecer que se trata de una instalación artística que incluye a su creador(a), poco a poco revela su potencial, se desborda, generando propuestas muchas veces difíciles de describir y más aún de definir.

La BIO es flexible, híbrida e incierta, lo que la hace altamente desafiante, tanto para quienes la experimentan, en este caso estudiantes, como para

quienes la observan y, más aún, para quien la facilita. Se fundamenta en la autonomía y libertad creativa, cuyos únicos límites están dados por el espacio y tiempo disponibles, así como por la integridad propia y de todas las personas presentes. Tal y como la hemos implementado, es una experiencia que tiende a la auto exposición, incluso cuando se desea evitar.

Por su flexibilidad e hibridez, la BIO puede desarrollarse de distintas maneras y podrá adaptarse según las necesidades, como ya lo ha hecho Mariela Richmond en el LAB (RICHMOND, 2019) o yo misma al utilizarla como un laboratorio personal para la investigación y creación escénica, experiencia que realicé como parte del proceso de creación de personaje y dramaturgia en la obra *Caramelo* (2018) – Dir. Natalia Mariño, Teatro Universitario, UCR. (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2018)

Las BIOS se construyen y presentan en el aula, nunca sobre un escenario, en muestras internas, no abiertas a un público externo. No se ensayan, se planean y preparan los elementos necesarios, pero su realización ocurre una única vez. Cada una de las muestras es precedida por pautas sencillas, que brindan un campo abierto para la creación y, al mismo tiempo, proporcionan una guía para la elaboración posterior de la reflexión escrita: el *texto/proceso*.

Para construir las y los estudiantes utilizan objetos traídos de sus casas, contruidos, comprados o hallados. Aprovechan también la estructura arquitectónica del aula y elementos básicos del mobiliario del aula. Una vez construidas se realiza la muestra. El grupo se divide de manera que una mitad vea las BIOS de sus compañeros y luego al revés. Observan las construcciones, transitando entre ellas, a modo de exposición, acercándose para mirar detalles, si lo desean. En ocasiones inclusive para tocar algún objeto, leer algo, abrir una caja, dar una hojeada debajo de algo etc. Al finalizar los(las) estudiantes elaboran una breve *carta* por cada compañero(a), una retroalimentación sensible, que puede incluir escritura y/o dibujos.

## Revelaciones...

Las pautas para la construcción no determinan ni el contenido ni la forma de las BIOS. El único requisito es que elijan algo que realmente les importe, un asunto movilizador. Algunas personas abordan un tema distinto cada vez, casi siempre buscando qué es lo que realmente les interesa, qué es lo que

realmente necesitan expresar, mientras que otras sienten la necesidad de darle continuidad a un tema hasta sentir que pueden o necesitan “cerrarlo”.

Entre los asuntos más frecuentemente tratados están las trayectorias personales, vinculadas al arte/teatro hasta el momento presente; situaciones traumáticas relacionadas con sus preferencias sexuales, con abusos y violaciones; conflictos familiares, sentimientos de abandono, especialmente por parte del padre; agradecimientos a personas importantes, sean amistades o familiares, en ocasiones fallecidos; el amor, el machismo, las relaciones destructivas y tóxicas y la necesidad de romper con éstas; el cuerpo, la autoestima, la imagen de sí mismos, el rechazo hacia la normativización del cuerpo; sueños, deseos, aspiraciones artísticas y personales. Todo esto expresado a través de lenguajes escénicos, poéticos, metafóricos.

En el 2018, en el contexto de intensas manifestaciones a nivel nacional contra el proyecto de Ley de Fortalecimiento de las Finanzas Públicas – expediente 20.580 (REGIDOR, 2018), en las que el estudiantado de la EAD se involucró con participaciones diarias en las calles, las BIOS reflejaron dicha experiencia, siendo la primera vez en la que temáticas políticas aparecieron encarnadas en este ejercicio.

Por otro lado, la presencia de estudiantes extranjeros ha diversificado las temáticas abordadas, introduciendo, por ejemplo, las experiencias de la migración y los dilemas relacionados con la identidad cultural, el servicio militar y la relación con las armas.

## El espacio y los objetos

Las BIOS son muy diversas, tanto en su construcción como en el accionar de las personas dentro de las mismas. A pesar de ello, se observan soluciones formales recurrentes, por ejemplo, las que tienen formato de mandala, con su creador en el centro; las “bidimensionales”, construidas en el piso, sin ninguna estructura vertical; las “tridimensionales”, entre las que están las simples, por ejemplo, cubos con objetos encima, y otras mucho más complejas, con estructuras creadas explícitamente para la BIO. Es posible también encontrar “altares”, “caminos” y “cuevas” en penumbra. Conforme transcurre el año y los(las) estudiantes van entrando en contacto con el mundo del teatro, aparecen propuestas que incluyen tecnología escénica: luces, videos, parlantes. Cabe destacar que el teléfono celular tiene una pre-

sencia relevante desde el inicio. Lo utilizan para poner música, para enseñar fotos y hasta para hacer llamadas.

## Cuerpos intervenidos

Las(los) estudiantes realizan un promedio de siete BIODs a lo largo del año. Si bien las primeras suelen ser muy sencillas en su construcción, lo mismo que en el accionar, muchas veces limitado a una presencia formal inmóvil, la narración de sus experiencias artísticas escolares o la presentación de sus familias mediante fotos, poco a poco reflejan decisiones más arriesgadas. El cuerpo va adquiriendo un lugar más importante y aparecen propuestas con cuerpos intervenidos: pintados, amarrados, encerrados, colgados, cegados, mojados, travestidos, cubiertos (con frutas, tierra, papeles), con inscripciones directas en la piel u objetos adheridos con palabras o frases. Si bien generalmente se trata de intervenciones vinculadas a experiencias intensas, dolorosas, difíciles y hasta traumáticas, también hay las que responden al deseo, decisión o necesidad de la autoaceptación. En esos casos aparecen cuerpos danzantes, mojándose o cubriéndose de elementos coloridos o con prendas de vestir no cotidianas, especialmente elegidas.

## Estar/hacer/ser

El término BIODinstalación, no hace referencia a ningún tipo de forma escénica y esa, en mi opinión, es posiblemente la clave de su potencial. El único referente que poseen es la instalación artística. Si bien esta no es parte de los contenidos del curso, se les facilitan algunas imágenes y estimula para que busquen referencias visuales y/o para que visiten alguna exposición. Los ejemplos hallados estimulan su imaginación y eventualmente les sugieren algunas ideas en relación a la construcción, pero no sobre el qué ni el cómo de su accionar dentro de la BIOD.

La hibridez de la BIOD no se limita a la construcción, por el contrario, esta proviene, sobre todo, de los diversos modos de accionar dentro de éstas. En algunos casos se trata de exposiciones casi escolares, mostrando objetos y narrando historias; otros simplemente adoptan una postura en relación a una serie de objetos y se limitan a estar presentes; están las catárticas,

en las que la persona lee alguna carta, mira fotos o narra algún evento y acaba desbordada por el llanto; son frecuentes también las rituales, semejantes a actos psicomágicos (JODOROWSKI, 2014), pero “auto recetados”; algunas son absolutamente auto referenciales, imposibles de entender, generalmente en penumbra; aunque son excepciones, ocasionalmente aparece una BIO convertida en una escena teatral en el sentido más tradicional, incluso con “cuarta pared”; frecuentemente proponen BIOS con un carácter más performático, en una relación directa con las personas observadoras, incluso interpeándolas. Hacia final del semestre también aparecen las BIOS “interactivas”, se trata de propuestas que implican la participación de otras personas y hasta de todo el grupo. Diseñadas a modo de experiencias colectivas, generalmente tienen como finalidad hacer el cierre de su proceso anual, tanto el individual como grupal.

## El texto/proceso

Las pautas para la construcción de la BIO incluyen la identificación del asunto a tratar y del propósito de la misma, sea que se trate de una idea clara o totalmente confusa, ambigua o vaga. Estas mismas pautas, constituyen la guía para la elaboración del *texto/proceso*, concebido como parte de la BIO. Se trata de una escritura libre, cuyo único requisito es hacerla en primera persona. No es un “reporte” o “informe”, es la reflexión de la experiencia total, desde el planeamiento, pasando por la construcción, la muestra y las retroalimentaciones recibidas mediante las *cartas* u otros comentarios posteriores. Incluye dibujos del espacio diseñado, explicaciones sobre decisiones de carácter estético, por ejemplo, en relación a los elementos simbólicos utilizados, los colores elegidos y/o el diseño del espacio, junto con las referencias bibliográficas correspondientes.

La escritura del *texto/proceso* es el acto de la organización y asimilación de la experiencia. Refleja la determinación, la toma de decisiones, las dudas, los deseos, los sueños. Permite el esclarecimiento de intuiciones, la aceptación de sí mismos, el reconocimiento del temor o rechazo a la auto exposición o la confesión de su propia falsedad. Ocasionalmente algunos recurren a una escritura de carácter más bien poético, generando materiales textuales con potencial para futuros proyectos.

El *texto/proceso* coloca a los(las) estudiantes frente al carácter inacabado del proceso creativo. (SALLES, 2011) En sus reflexiones frecuentemente se proyectan a futuro, tanto a nivel personal, como artístico, expresando su insatisfacción con lo realizado, buscando las causas de lo no logrado, mientras se plantean el deseo de explorar otras posibilidades creativas. La escritura en primera persona asemeja el *texto/proceso* a la bitácora<sup>5</sup>, acercándolo a la “escritura de sí” (FOUCAULT, 1999), que más que ser un registro del yo, “constituye al propio sujeto, performa la noción de sujeto”. (KLINGER, 2012, p. 22) Aunque de modo incipiente, el *texto/proceso*, junto con la BIO, se configura como un primer acercamiento a la investigación-creación.

## Laboratorio de sí – laboratorio artístico

Como facilitadora y testigo del viaje que significa la BIO para las y los estudiantes y luego de leer aproximadamente mil *textos/proceso* a lo largo de estos cinco años, percibo que se trata de algo más que un ejercicio. La complejidad de los procesos personales y artísticos involucrados, junto con la flexibilidad, libertad y autonomía, “entretejidos” en el acto de la escritura, hacen de la BIO un laboratorio integral. Es un laboratorio artístico, por ser una oportunidad para: construir y manipular libremente elementos escénicos (luces, espacio, objetos, sonido, colores); para ejercitarse con mini estructuras dramáticas; para experimentar diferentes tipos de relaciones con el público y para tomar decisiones sobre el estar/hacer escénico. Simultáneamente se configura como un laboratorio de sí, en el que cada persona, tiene la oportunidad de desarrollar un proceso personal de introspección, de auto reflexión, de auto aceptación, bajo el principio de la autonomía, que le permite decidir qué tanto desea “excavar” dentro de sí y cuánto desea exponerse. Es una experiencia basada en la conexión consigo mismo(a). Un acto en el que intento enseñarle a otros/as a ser autodidactas. (HANNA, 1991)

## El impacto de la BIO

Nunca imaginé que la BIO se convirtiera en una experiencia tan movilizadora, no solo para las y los estudiantes, sino también para mí. Si bien al inicio los(las) estudiantes la abordan tímidamente, sin comprender la libertad

y autonomía que el ejercicio les ofrece, poco a poco se van apropiando de la BIO, mientras que se empoderan de sus procesos personales, trascendiendo el curso de Actuación. Toman conciencia de sus intereses y capacidades. Descubren su potencial creativo y coraje para la autoaceptación y, poco a poco, van adquiriendo una mayor confianza en sí mismos(as).

El impacto de la BIO radica también en su potencial para revelar y, simultáneamente, generar empatía y vínculos solidarios entre todas las personas participantes, tanto quienes construyen y presentan, como quienes observan, incluyéndome a mí. Lo que pensé sería una experiencia individual, ha resultado ser un proceso dinámico colectivo que de una manera u otra impacta a sus protagonistas y observadores.

Desde la perspectiva somática, las BIOs han revelado cuerpos que quieren gritar; cuerpos que gritan; cuerpos que no sabían que querían gritar; cuerpos que no habían escuchado su "mudez"; cuerpos que no sabían que tenían Voz; cuerpos heridos, pero también cuerpos plenos de cantos, danzas, poesía y sueños. Ser testigo y copartícipe de estas revelaciones crea vínculos entre las y los participantes, fortalece el reconocimiento de las diferencias y abre paso a la tolerancia y el respeto.

La BIO cuestiona el paradigma textocéntrico en el que se fundamenta el plan de estudios vigente de la EAD. Concretamente la concepción de actor/actriz, condenado a interpretar las ideas (palabras, personajes) de otras personas, incapaz de crear por sí mismo, al menos que previamente adquiriera conocimientos técnicos sobre la actuación. La BIO nos ha mostrado lo contrario. La falta de experiencia y conocimientos no implica ausencia de Voz. Las(los) estudiantes tienen mucho que decir y tienen deseos de aprender. Necesitan conocerse, desafiarse y están dispuestos a la aventura del autoconocimiento. Al mismo tiempo, la BIO me ha "movido el piso". No tengo ninguna "verdad" que enseñar, muchas veces no sé qué decir. He necesitado abrir mis poros para absorber lo que sucede, permitirme que me toque sensiblemente. Ampliar mi escucha a los pequeños detalles de una mirada, del pecho vibrante, de un canto trémulo y solo después, intentar organizar mis impresiones, para, tal vez, abrir la boca.

## Referencias

DECOMPOSITION Process of a Flesh Statue Until It Reveals the Skeleton on Which a Poem Has Been Written. *Marcel-lí Antúnez Roca*, Barcelona, 2014. Disponible en: <http://www.marceliantunez.com/work/metzina/>. Acceso en: 28 abr. 2022.

DÍAZ-OBREGÓN CRUZADO, R. *Arte contemporáneo y educación artística: los valores potencialmente educativos de la instalación*. 2003. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. B. Teatro universitario: atisbar la prostitución con la obra "Caramelo". *Semanario Universidad*, San Pedro de Montes de Oca, 17 mayo 2018. Disponible en: <https://semanariouniversidad.com/cultura/teatro-universitario-atisbar-la-prostitucion-con-la-obra-caramelo/>. Acceso en: 28 abr. 2022.

FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999. (Obras Esenciales, v. 3).

HANNA, T. A Conversation with Thomas Hanna, Ph.D. by Helmut Milz, M.D. *Clinical Somatics*, [s. l.], v. 8, 1991. Disponible en: <https://somatics.org/library/mh-hannaconversation.html>. Acceso en: 26 abr. 2022.

JODOROWSKY, A. *Psicomagia*. Madrid: Siruela, 2004.

KABAKOV, I. *Sobre la instalación total*. Ciudad de México: Cocom, 2014. Disponible en: [https://www.academia.edu/34991231/Ilia\\_Kabakov\\_Sobre\\_la\\_instalacion\\_total\\_cocompress\\_](https://www.academia.edu/34991231/Ilia_Kabakov_Sobre_la_instalacion_total_cocompress_). Acceso en: 26 abr. 2022.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LÓPEZ DEL RINCÓN, D. *Bioarte: arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal, 2015.

MORIN, E. *El método 5: la humanidad de la humanidad: la identidad humana*. Madrid: Cátedra, 2009.

REGIDOR, C. Costa Rica: las razones detrás de la mayor huelga en casi dos décadas. *France 24*, [s. l.], 22 set. 2018. América Latina. Disponible en: <https://www.france24.com/es/20180922-costa-rica-huelga-reforma-fiscal>. Acceso en: 28 abr. 2022.

RICHMOND, M. *Envolveinte experiencial del proceso de enseñanza-aprendizaje sobre diseño escenográfico*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidad de Costa Rica, San Pedro, 2019.

SALABERT, P.; ANTUNEZ, M. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida*. Murcia: Cendeac, 2009.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOBRADO LORENZO, T. *Voz no corpo gritante*: os desafios do processo solo de ator. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.



## #Ocupageodésica: experiências somático-performativas em-com natureza, arte e bem-estar

Heron do Espírito Santo Sena Santana  
Leonardo José Sebiane Serrano

*Em uma época em que os céticos ameaçam minar uma visão científica de grandes preocupações ambientais, como as mudanças climáticas, o uso das artes para se conectar emocionalmente às pessoas pode ser de fato uma maneira eficaz de obter apoio para ações para reverter problemas antropogênicos, como mudanças climáticas, e merece mais esforços de pesquisa.*

(CURTIS; REID; BALLARD, 2012, tradução nossa)

### Introdução

Neste breve relato pretendemos apresentar a genealogia artística do Ocupe Geodésica,<sup>1</sup> movimento responsável pela primeira Sala de Aula Árvore da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Além de um jardim temático, com uma geodésica para espaço cênico, tratou-se de uma gran-

---

1 Ocupe Geodésica: ocupação artística na Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 2016.

de obra de *Land Art* coletiva que representa a parcela do corpo universitário que pesquisa/deseja a abordagem de novos paradigmas ecológicos. (De-anti) Colonialismo, holismo, permacultura, sistêmica e mecânica quântica. Dentro dela discorreremos sobre a Atmosfera Imersiva Tenda da Cura, relacionando o experimento sensorial a outros artistas e evidenciando aproximações entre a abordagem somático-performativa e o processo de autocura através do movimento genuíno.

## A geodésica é uma nave espacial?

A palavra “geodésia” foi introduzida por Aristóteles (384-322 a.C.) e significava o ato de dividir em pedacinhos, de dividir geograficamente a área da Terra. O termo “geodésia” também é usado em matemática para a medição e o cálculo acima de superfícies curvas usando métodos semelhantes àqueles usados na superfície curva da Terra. Em física, “geodésia” é o nome da trajetória reta no espaço curvo de corpos como a Terra. Na academia de hoje, o termo define a ciência que se ocupa da determinação da forma, das dimensões e do campo de gravidade da Terra.

Mas graças ao visionário, *designer*, arquiteto, inventor e escritor estadunidense R. Buckminster Fuller (1895-1983) e suas pesquisas no sentido de encontrar o máximo de eficiência na tecnologia das estruturas, a forma passou a ser amplamente usada como a estrutura arquitetônica mais leve e forte com melhor relação custo-benefício jamais projetada. Isso tudo além de ser perfeitamente conveniente à bioconstrução, por sua forma que há milênios inspira as técnicas de construção natural de muitas populações amazônicas e atlânticas ameríndias pré-colombianas que nunca entraram em contato com a filosofia ocidental, por exemplo.

## Nutrição da geodésica

Para falar do Movimento Ocupe Geodésica é preciso falar brevemente sobre o Coletivo Pleorama. Da fundação ao nascimento da Geodésica permaneceram apenas quatro *Pleos* iniciais: Bernardo Santos, Danilo Lima, Eduardo Machado e Heron Sena; contudo, esse coletivo gozou de diversidade de entusiastas e participantes impossível de citar aqui. No primeiro ano, estávamos

mergulhados na pesquisa em artes cênicas e na pesquisa de mestrado de Eduardo Machado, *"Ser-com-outro": ética e criação na pesquisa compartilhada*. (SANTOS, 2015) Por um ano mergulhamos em imersões, cosmovisões, mitos e no teatro ritual. Foi uma etapa libertadora, contudo neste artigo nos detemos no Movimento Ocupe Geodésica e na pesquisa das Atmosferas Imersivas com foco na Tenda da Cura. Para tanto, acabamos compondo um bioma sinestésico, um lugar orgânico, instalação porosa, receptiva, mutante/conservadora e integrada à natureza.

O meio e os sistemas que ele contém estão em mudanças estruturais contínuas, cada um de acordo com sua própria dinâmica estrutural, e cada um modulado pelas mudanças estruturais que eles desencadeiam um no outro através de seus encontros recursivos. Nessas circunstâncias, todos os sistemas que interagem com um sistema vivo constituem seu meio. Além disso, [...] todos os sistemas em interações recursivas mudam juntos, congruentemente. (MATURANA, 2001, p. 192)

Interessados no limítrofe entre espaço cênico e bioma, adotamos Geodésica como uma arquitetura sagrada capaz de abrigar nossa pesquisa, sendo ela também uma escultura autopoiética a ser apreciada e penetrada por toda fauna e flora. Para complementar as práticas, ao lado dela vislumbramos uma sala de aula inter-trans-multidisciplinar coletiva. E circulando e conectando a estrutura, um anel de Möebius com plantas potencializadoras de experiências sensoriais. Neste simples desenho imaginamos a primeira Sala de Aula Árvore da UFBA, e no dia seguinte partimos para a plasmação do que futuramente entenderíamos como organismo autopoiético. (MATURANA, 2001)

Entendemos a Geodésica como organismo autopoiético pois, através de seus habitantes, a Geo produz sua própria organização por meio de determinada sustentabilidade, sob condições de contínua perturbação das ações e compensação dessas perturbações, contendo-as em si. Este movimento, chamado de Ocupa Geodésica, se articula num núcleo, a própria Geodésica, que tem uma meia lua de arquibancada, flores comestíveis, uma horta, compostagem e, em complemento, uma Sala Árvore completa. Esta configuração foi estabelecida pelo coletivo e se manteve independente da variedade de experiências que acolheu.

No caso do conceito de autopoiesis e de toda a teoria que ele [Maturana] sustenta, existe uma lógica que é circular – o efeito rebate sobre a causa que, por sua vez, faz disparar outros efeitos. Um exemplo concreto dessa lógica é a circularidade do viver/conhecer/viver. Além disso, trata-se de um conceito complexo porque um sistema autopoietico implica, simultaneamente, autonomia (sistema fechado) e aberturas (sistema aberto) através das trocas energéticas com o exterior. Sendo assim há um princípio de complementaridade onde situações muito diferentes podem conviver e não acarretam exclusão de um terceiro termo. (PELLANDA, 2009, p. 76)

Construímos uma primeira geodésica em PVC, que perdurou escondida na UFBA por meses, mas foi na Expo IHAC<sup>2</sup> de 2016 que a expomos para a comunidade, convidando-a a participar da primeira Tenda da Cura. Neste dia conhecemos mais estudantes de diferentes áreas que pesquisavam na mesma perspectiva holística. Uma noite saudável de fortes conexões que compuseram posteriormente o movimento Ocupe Geodésica, processo em que pudemos convergir nossas ideias de saúde ambiental, explicitada pelo físico Fritjof Capra (1982, p. 117) neste trecho:

‘Áres, águas e lugares’, um dos mais significativos livros do Corpus Hippocraticum, representa o que chamaríamos hoje de um tratado sobre ecologia humana. Mostra em detalhes como o bem-estar dos indivíduos é influenciado pelos fatores ambientais – a qualidade do ar, da água e dos alimentos, a topografia da terra, os hábitos gerais de vida. A correlação entre mudanças súbitas nesses fatores e o aparecimento de doenças é enfatizada, sendo a compreensão dos efeitos ambientais considerada a base essencial da arte médica.

Agora apoiados por um (co)habitante, Leonardo Sebiane Serrano, que também escreve este capítulo e é líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades e(m) Eco-Performance (Gipe-Corpo). Avalizados institucionalmente, pudemos partir para a escolha do local onde nos assenta-

---

2 Expo IHAC: exposições e apresentações acadêmico-culturais na semana de boas-vindas e orientação dos calouros do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC).

mos permanentemente. Mapeamos diversos terrenos por toda a universidade. Fizemos uma longa análise do solo, do abastecimento de água, da rede *wi-fi*, das espécies envolvidas etc. Por fim, acabamos por escolher o fundo do Restaurante Estudantil, um terreno plano, com um círculo de árvores, uma estufa como vizinha e muita visibilidade. Bastava pôr a Geodésica em harmonia com o que já havia que se formaria o infinito do anel de Möebius. O ambiente era perfeito e ainda podíamos inserir os restos de comida do restaurante em nosso sistema permacultural. Por isto a Geodésica até então se encontra no Portão 2 da UFBA, a segunda maior entrada, algo que consideramos simbólico e estratégico.

A partir daí passamos por um ciclo de um ano preparando a terra, forrando, fazendo adubação verde, sistema de irrigação, sistema elétrico, recolhendo troncos, definindo as leiras, plantando as pioneiras e por fim as definitivas. A nova Geodésica foi construída com apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA (Proex) – uma estrutura de três metros de altura em ferro inoxidável. A doutora Maria Aparecida do Instituto de Biologia era nossa vizinha, pois desenvolvia uma estufa de germinação de sementes da restinga no mesmo espaço. Ela se apaixonou pela Geo e trouxe seus alunos para contribuir. A ponte interdisciplinar entre artes cênicas e biologia foi essencial e veio no momento certo – com ela aprendemos os seguintes valores permaculturais que foram essenciais na realização desse projeto:

1. *trabalhar com a natureza e não contra ela* – quando nós honramos todas as formas de vida, podemos ver suas necessidades e compreender como estamos todos ligados;
2. *diversidade proporciona estabilidade* – diversidade e apoio mútuo interagem para formar resistência; vivendo num ambiente ecologicamente diverso (policultivo), as instabilidades climáticas e econômicas podem ter menos efeitos negativos em nossa vida;
3. *cooperação ao invés de competição* – temos muito mais força na união do que na separação, e devemos trabalhar para reconhecer a conexão de todas as formas de vida;
4. *o problema é a solução* – podemos transformar nossos problemas em soluções se trabalharmos com eles e não contra eles;
5. *planejamento multifuncional* – todo elemento (planta, animal ou estrutura física) deve ser localizado de modo que sirva a pelo menos duas funções; toda função, como a coleta de água, deve servir a dois ou mais elementos;

6. *resolver problemas localmente* – quando procuramos resolver os problemas que surgem, procurando soluções dentro de nossa comunidade, alimentamos as relações interpessoais;
7. *planejamento como previsão de problemas* – através da preparação de nossa terra com planejamento e criatividade, podemos evitar problemas futuros e gastos desnecessários;
8. *produzir mais energia do que consumimos* – quando produzimos o máximo de nossas necessidades com os recursos que temos localmente, estamos fortalecendo a estabilidade e a fertilidade;
9. *fechar os ciclos* – em todas as nossas tarefas, procuramos concluir de forma completa o que foi iniciado; respeitando todas as formas de vida, podemos vivenciar os ciclos de vida e morte;
10. *não existe lixo* – partindo do princípio de que todo material que gera o inorgânico tem um princípio orgânico, todos os materiais com que nos relacionamos deveriam ser retornados à terra de um modo ecológico.

Esta conexão forte entre artes cênicas e botânica foi muito proveitosa para todas as partes. O processo de escolha, procura e o plantio de cada espécie gerou muito aprendizado. O físico Fritjof Capra (1998) utiliza o termo “ecoalfabetização ecológica” para denominar que a aprendizagem do funcionamento dos sistemas da natureza pode ser capaz de nos mostrar o caminho para criar comunidades humanas mais sustentáveis. Segundo Capra (1998), para estarmos alfabetizados ecologicamente, deveríamos seguir cinco grandes princípios “ecoalfabetizadores”: 1. interdependência; 2. natureza cíclica dos processos ecológicos; 3. tendência a se associar, estabelecer vínculos e cooperar como características essenciais da vida; 4. flexibilidade; 5. diversidade. Não foi um processo tão simples dividir as tarefas, e dedicamos horas de vida ao projeto, ao ponto de nos sentirmos uma comunidade, e como todo grupo humano, começamos a desdobrar os sentidos da cultura. Desta maneira, a Tenda da Cura se tornou uma grande ecoinstalação para incontáveis ecoperformances que vieram a acontecer.

*Ecoperformance*, termo que, composto do prefixo *eco* (de ou relacionado com ecologia) e a *performance* (relacionada às práticas teatrais da performance), descreve e enfatiza o propósito temático e a experiência cênica correspondentes à obra, que propõe como acontecimento teatral encenações ao vivo *site-specific* e interativas, com alguns

elementos improvisados, tratando pontualmente de assunto do meio ambiente. (DOUD, 2018, p. 132)

Assim se deu a mutação. Reconhecemos a ocupação como uma ecoinstalação permanente aberta a ecoperformances, um jardim sensorial para ocupar em-com natureza com ações voltadas a uma ecologia de saberes, uma Sala de Aula Árvore disponível a toda comunidade universitária, um local para diluir interseções entre natureza-arte-vida, onde o prazer e o bem-estar se deram de maneira movediça.

## Nutrientes das relações natureza-arte-bem-estar

A suposta universalidade do fenômeno xamânico tem dado pé ao enquadramento das mais diversas práticas culturais sob a estereotipada imagem do xamã. Os argumentos que postulam a independência do xamanismo de qualquer substrato cultural têm sido um obstáculo para a compreensão das terapias tradicionais dentro de seu marco cosmovisional. (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2009, p. 212, tradução nossa)

Para Martínez González (2009), homogeneizar o conceito de xamãs em distintas partes do mundo os descontextualiza para ressaltar suas semelhanças. E ao universalizar o xamã, perde-se sua especificidade, convertendo-o num conceito geral e impreciso. As e os ritualistas, as bruxas e bruxos, feiticeiras e feiticeiros, curandeiras e curandeiros, profetas, ermitas, freiras, pajés, magas e magos, e, claro, as e os xamãs são pessoas que se dedicam nas tradições ancestrais a processos de cura e bem-estar, através de suas diversas especificidades e culturas locais, mas que possuem uma forte relação com natureza-arte-vida.

Alejandro Jodorowsky (2007), no seu Livro *Psicomagia*, explica como chegou ao conceito de psicomagia. Dita ação-conceito vem de seus estudos do tarot, junto com a vivência do artista na Cidade do México, onde a visita a curandeiras e curandeiros, assim como às e aos xamãs, é aceita pela população. Ele conta que no início chamou seu livro de *Teatro da sanção*, para depois se consolidar como a psicomagia, em que por meio da compreensão do

consultante o psicomago dá conselhos, e graças às suas receitas o consultor vira seu próprio sanador.

Já na arte ocidental, podemos mencionar Joseph Beuys (1921-1986), que, segundo López Ruido (1995), buscava a união entre arte e vida, a arte como arma de luta social, considerando a criação artística como um veículo quase religioso para a expressão das verdades últimas. Para Beuys (apud LÓPEZ RUIDO, 1995), a presença do animal é constante e fundamental. Um outro exemplo atual é como conta Weisenstein (2016), no caso da *performer* Marina Abramović (1946-), reconhecida pelas suas procuras da arte nos entre-lugares, que veio ao Brasil para ter experiências de cura. Ela conta estas experiências no seu documental *The space in between*, dirigido por Marco del Fiol (apud WEISENSTEIN, 2016, tradução nossa), em que a artista conclui: “Eu consegui me sanar, passei por essa experiência e agora sou livre. E a verdade é que nunca tinha me sentido melhor que agora. Estou num bom momento de minha vida”.

Segundo Aline dos Reis (2014), a arteterapia, para alguns grupos multidisciplinares – psiquiatria, psicologia, enfermagem e fisioterapia –, tem início nos anos 1920 e 1930, quando Freud e Jung colocavam seus pacientes a descrever obras de artistas plásticos, considerando a comunicação simbólica. No Brasil acontece na metade do século passado, entrelaçada com a psiquiatria pelo dr. Osório César (1895-1979) e pela dra. Nise da Silveira (1905-1999). O pressuposto da arteterapia consiste no uso da arte como meio de expressão da subjetividade, já que as linguagens artísticas refletem – em muitas vezes, melhor que a verbal – nossas experiências interiores, proporcionando uma ampliação da consciência acerca dos fenômenos subjetivos.

Para os artistas das diversas linguagens, na genealogia das artes já estava implícito o bem-estar e processos terapêuticos que podem se entender nos processos performáticos dos curandeiros e xamãs, e assim todas as produções artísticas têm um potencial impressionante na sua execução e apreciação.

## Tenda da Cura

A Tenda da Cura fez parte de uma trilogia de experimentos realizados pelo Coletivo Pleorama no período em que estávamos à procura de uma estética xamânica. A ideia de vendar os olhos do público surgiu da provocação de Illa Patrícia, integrante do grupo, estudiosa do holocromos e outras práti-

cas holísticas. Uma determinada noite ela nos serviu com distintos sabores e nos fez dançar de olhos vendados. Após um êxtase individual e coletivo, nos submeteu a luzes coloridas intensas. É impossível descrever a experiência, mas vale ressaltar que a partir dela o coletivo deu uma reviravolta rumo à linguagem não verbal.

Experimentamos ao longo de um ano diversas maneiras de servir sabores, cheiros, sensações e sons. Os laboratórios posteriormente culminaram em três tramas distintas: o Canto da Criação do Mundo, experimentos que consistiam em contar sensorialmente o mito fundacional suruí; o Quarto da Carne, experiência sensorial erótica; e, por fim, a Tenda Xamânica, experiência de reintegração dançada à natureza através de um contato estético com seus elementos.

Nossas experiências somático-performativas se diferenciam entre si não só pelos objetos usados, mas pelo ritmo do estímulo, energia empregada pelo *performer* e a instalação. O fator ambiental se mostrou preponderante na experiência hipersensorial; por isto, o público neste artigo será tratado como (co)habitante, pois se encontra imerso numa proposta de mundo. A própria experiência em si por nós foi nomeada como “Atmosfera Imersiva”, em que estímulos sensoriais espalhados no espaço constroem um bioma estético. Nestas criações temos em mente as noções de ecologia profunda, que dissolvem dicotomias como homem/natureza, sociedade/natureza, cultura/natureza, produzindo assim um forte sentimento de unidade. Neste sentido, nossas atmosferas são vivas, organismos autopoieticos que independem de nós. Não há um convite a assistir e sim um chamado silencioso para viver: “A única maneira de superar o dilema existencial da condição humana é, em última instância, transcendê-lo, vivendo a nossa existência dentro do mais amplo contexto cósmico”. (CAPRA, 1982, p. 56)

O gesto de performar, por maior que seja sua conotação ambiental e extracorpórea, quando submetido ao olhar, se fecha em uma atividade “entre-subjetiva”. A ideia de espetáculo, mesmo que interativo, ainda está presa à separatividade. Nestas Atmosferas Imersivas nos preocupamos em compartilhar sensações e dançar com o discreto jogo de atração, repulsão e suspensão. A partir de tais reações, construímos microtramas instantâneas. Como diz Capra (1988, p. 89), “as probabilidades de influenciar drasticamente o sistema psicossomático apenas pelos canais verbais são muitíssimo remotas”. Estas pequenas reações são desafiadas e estimuladas ao movimento mais amplo, pois quando conseguimos que alguém amplie seus impulsos estamos final-

mente fruindo num acontecimento intersubjetivo. Inspirados pelo método do movimento autêntico, somos apenas provocadores, testemunhas e anjos de uma autodescoberta, e procuramos ser fiéis ao impulso pessoal. Portanto, as Atmosferas Imersivas são contemplações não visuais/verbais até que os (co)habitantes assumam o papel de parte viva deste bioma, degustando-o.

(...) essa conexão com a natureza não vem como um retorno ao romantismo ou ao neoclassicismo, buscando um regresso a um estado primordial natural ou imitando a natureza como modelo de perfeição. A reativação do movimento orgânico em conexão com o meio é parte de tendências artísticas que questionam cada modo de operação e controles sociais, subvertendo-os, e também propondo uma nova reintegração no/com o contexto. (FERNANDES, 2018, p. 177)

Previamente agrupamos estímulos sensoriais, desde elementos, objetos, sons, sabores, cheiros, amarrações, carregas, abraços e convites para dançar, rir, chorar. Organizamos numa sequência maleável e porosa. Trazemos o objeto ao nosso corpo, no nosso toque e ambiente, desmaterializando assim a identidade de *performer* e nos integrando a uma biosfera ampliada. Criamos essas Atmosferas (co)habitáveis respaldados nas noções da abordagem somático-performativa: “A Imersão Corpo Ambiente ocorre exatamente pela diluição das ações e comportamentos em todos os níveis, permitindo então a reintegração como abertura, criação e repadronização”. (HARTLEY, 1995 apud FERNANDES, 2018, p. 111) Na instalação oferecemos suporte para que a relação íntima dos (co)habitantes com os objetos se torne movimento. Quando detectamos um desejo, seja de correr, gritar, chorar ou rir, nos comportamos apenas como veículo entre o indivíduo e seu próprio desejo. Conquistada a curiosidade ativa, ou seja, o desejo de interação somática com os objetos presentes, podemos tirar as vendas e assumir uma dança coral de corpos diferentes que chegaram a lugares distintos na mesma viagem. Toda a vitalidade do bioma estético depende da autonomia dos envolvidos, pois as imagens que nos interessam não são um fenômeno a ser contemplado.

A motivação deles para assim procederem [terapeuta holístico] baseia-se na idéia de que os sintomas de doença mental representam elementos congelados de um padrão experimental que precisa ser contemplado e totalmente integrado, se quisermos que os sintomas desapareçam.

Em vez de suprimir sintomas com drogas psicoativas, as novas terapias ativam e intensificam esses sintomas para ocasionar sua total experiência, integração consciente e resolução final. (CAPRA, 1982, p. 375)

A partir dessas experiências desenvolvemos algumas questões a serem experimentadas dentro do planejamento do Gipe-Corpo:

- ao longo dos laboratórios, suspeitamos que uma série de estímulos organizados e ampliados podem gerar nos (co)habitantes uma dramaturgia igualmente particular e coletiva. A prática dos *performers* é apenas uma tendência, nunca a imagem. O *performer* em uma Atmosfera Imersiva é uma interseção negociada entre todos os corpos;
- quando Illa nos conduziu de olhos fechados a provar sabores de *champignon cru* a café moído, assim como a sentir pedras e uns aos outros, nos serviu de *world music* e luzes em fractal; ela fez isso num tom ritual, como se uma cerimônia de ahuyasca fosse, nos levando a concluir que a degustação de um objeto depende do tom em que se conduz a interação;
- nos relatos dos que participaram dos laboratórios é recorrente a sensação de bem-estar quando desierarquizamos e integramos os sentidos. É regra ouvir os (co)habitantes falando que as rotinas urbanas não beneficiam os sentidos. A este déficit contemporâneo chamamos de “dramas do corpo”, os obstáculos que ele enfrenta para existir e se expressar genuinamente;
- não podemos afirmar que a práxis contemporânea renuncia aos sentidos, o que é impossível, mas podemos perceber que existe uma hierarquia da visão sobre os demais sentidos, por consequência das redes de interação e da apelação publicitária, para citar alguns exemplos;
- logo, as Atmosferas Imersivas são experiências somáticas sensoriais, acontecimentos performáticos que, em lugar de expor o corpo do artista no seu clímax de movimento, convida os (co)habitantes a um ambiente imersivo de investigação individual e coletiva.

## Conclusões

Neste capítulo nós fizemos uma breve apresentação do Coletivo Pleorama, sinalizando a transformação na pesquisa de um modelo convencional de pesquisa para a abordagem somático-performativa dentro da experiência sensorial. Sendo assim, o Coletivo incorporou novos paradigmas na sua práti-

ca, como um caminho para a arte/ciência no sentido de uma política ecológica, como aponta Doud (2018).

A Ocupe Geodésica, como uma instalação permanente de experiências somático-performativas, se vincula como uma instalação de ecoperformance ou *land art*, nas suas relações íntimas de natureza-arte-vida. A Tenda da Cura, por seu lado, foi uma das tantas ações realizadas na ocupação que teve um potencial importante em reativar o sensorial nos seus participantes, ativando canais de bem-estar com-em arte e com-em natureza.

Esta simbiose do espaço galáctico da Geodésica junto com os espaços naturais no seu redor e as naturezas trazidas a seu interior funcionam como hospital-campanha para processos de subjetividades que precisavam ser expressas não verbalmente, e sim experienciadas *in situ*, com a mediação do *performer-xamã*, ou melhor, de um *performer-curandeiro* que orienta a partir das experiências os potenciais de cada corpo pré/pós-pandemia.

## Referências

- CAPRA, F. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CAPRA, F. *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los seres vivos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- CURTIS, D.; REID, N.; BALLARD, G. Communicating Ecology Through Art: What Scientists Think. *Ecology and Society*, Dedham, MA, v. 17, n. 2, art. 3, 2012.
- DOUD, E. *A fábrica de lágrimas de sereia: laboratório de ecoperformance*. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27887>. Acesso em: 2 jan. 2020.
- FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.
- JODOROWSKY, A. *Psicomagia*. Madrid: Siruela, 2007.
- LÓPEZ RUIDO, M. Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación. *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, n. 8, p. 369-391, 1995.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, R. El chamanismo y la corporalización de chamán: argumentos para la desconstrucción de una falsa categoría antropológica. *Cuicuilco*, Ciudad de México, v. 16, n. 46, p. 197-220, 2009.

- MATURANA, H. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- PELLANDA, N. M. C. *Maturana e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- REIS, A. C. Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do psicólogo. *Psicologia: ciência & profissão*, Brasília, DF, v. 34, n. 1, p. 142-157, 2014.
- SANTOS, E. M. “*Ser-com-o-outro*”: ética e utopia na criação teatral compartilhada. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- WEISENSTEIN, K. El intenso y agotador viaje de Marina Abramović a Brasil. *Vice*, New York, 19 dez. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/d7w7kz/marina-abramovic-intenso-viaje-brasil>. Acesso em: 26 abr. 2022.



# Parte 3



## Os sonhos e a prática somática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup>

Patricia de Lima Caetano

*E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.* (BACHELARD, 1998, p. 18)

*Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias.* (BACHELARD, 1998, p. 24)

*O mapa do mundo imaginável é traçado apenas nos sonhos.*  
(NODIER apud BACHELARD, 1998, p. 18)

Quando eu aceitei o convite para escrever este capítulo, eu não sabia que estaríamos passando por uma verdadeira pandemia! Inimaginável há alguns meses. A crise sanitária mundial eclodida pelo novo coronavírus nos impôs a todos, todas e todxs um frear de nossas ações solares e movimentações frenéticas do dia a dia. Fomos obrigados a isolarmos as nossas presenças do mundo, mas não necessariamente paramos de nos mover e de sonhar em nossos espaços íntimos, que em muitas ocasiões vieram a se tornar imensos. Antes, tal crise se nos mostrou um convite ao silenciar e ao olhar para dentro, se escutar, mergulhar nos escuros recônditos de nós mesmos, mergulhar no obscuro de nossa carne, aquela parte de nós que não se deixa ver, assim tão facilmente, pelos

órgãos majoritários da visão, nossos olhos externos. Um convite ao mergulho em nossa face crepuscular. Habitar o nosso corpo, a nossa casa fundamental, nosso porto seguro, que paradoxalmente nos permite abrir para o desconhecido de nós mesmos o infinito que transborda do corpo. O infinito contido na finitude de nosso contorno. Um contorno, no entanto, singular. Aquele da pele e das membranas que continuamente realizam a contenção porosa de nossa carne-líquidos, carne-órgãos, carne-ossos, carne-glândulas, carne-músculos, carne-etc. São tantas as suas diferenciações e manifestações. Essa natureza porosa da contenção de nossos tecidos constituintes nos permite as experiências de mergulho, as *dissolvições*, as travessias, as mutações, as metamorfoses do corpo, os devires, o tornar-se outro – outroser – outridade. Descobrir-se muitos, descobrir-se vários, descobrir-se paisagem, textura, cor, densidades. Poderia ser esse estado de metamorfoses um estado de sonhar?

Sim, aceitei o convite sabendo que falaria sobre sonhos. Sobre os sonhos que vivencio acordada quando me ponho a dançar, a mover, a morrer e a renascer. Danças que vivencio quando me ponho a sonhar com o corpo e suas matérias múltiplas, suas mentes corporalizadas, suas substâncias vibráteis que se desbordam para além de toda contenção.

Sou uma educadora do movimento somático pelo Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, e já faz pelo menos dez anos que experimento por meio desta prática o corpo como uma usina de sonhares. Ao longo deste tempo, entre imagens, sensações e paisagens sensíveis, intuícia, ainda sem poder nomear, que vivenciava estados de sonho acordada, verdadeiros sonhos dançantes da carne.

O Body-Mind Centering<sup>SM</sup> consiste em uma prática somática que aborda o corpo em sua base microcelular por meio do toque, movimento, sonorização e visualização. Por meio desta prática, o corpo é experimentado e compreendido como uma corporeidade múltipla e sensível constituída por coletividades celulares distintas e interdependentes que formam os diferentes sistemas corporais, seus tecidos e órgãos. Cada coletividade celular funciona como uma comunidade composta por células com características únicas que conferem um grau de pertencimento àquela comunidade, como também respondem a determinadas funções metabólicas, fisiológicas e anatômicas. Tais comunidades celulares formam, assim, territórios sensíveis específicos com qualidades vibráteis e de movimento, ritmos, pulsações, densidades ou rarefações. Para a criadora desta prática, Bonnie Bainbridge Cohen (2015), tais qualidades, ou regimes sensíveis, garantiriam ao praticante, em atenção movente e “focaliza-

ção ativa” (COHEN, 2015, p. 30), um estado de presença singular: a experimentação da mente do sistema corporal ou tecido do corpo explorado. Na medida em que o corpo, em sua realidade múltipla, é composto por vários sistemas e tecidos, haveria então uma variedade de mentes distintas, interconectadas e interdependentes povoando a realidade do corpo. Poderíamos afirmar aqui que esta experimentação da mente de um sistema ou tecido do corpo nada mais seria do que a experimentação de um estado de consciência outro que, ao nosso ver, se aproxima em muito do que o filósofo José Gil (2001, p. 157) chama de “consciência do corpo”.

Para o filósofo, a consciência do corpo seria distinta da consciência de si que experimentamos habitualmente durante o estado de vigília. (GIL, 2001) A consciência de si seria uma consciência clara, reflexiva, entrópica, controladora dos comportamentos e gestos do indivíduo. Possui como características a clareza, a distinção, a autossuficiência, a autonomia e a reflexividade – características essas que garantiriam a sua coesão e unidade, a unidade de um eu-indivíduo que observa a sua própria imagem vista do interior como um objeto coeso, com limites bem definidos, exposto no exterior em um espaço objetivo, uma consciência fechada sobre si mesma e que, no entanto, se faz opaca e nada permeável aos micromovimentos internos do corpo e suas variadas nuances. Já a consciência do corpo emergiria na medida em que ocorre um relaxamento dessa atenção vigilante exterior, por vezes superegoica. Uma diminuição da atenção clara possibilitaria, assim, a emergência de uma consciência que possui outras qualidades. Uma consciência porosa, obscura, crepuscular e atmosférica.

Haveria então, na realidade do corpo, um jogo sutil e microscópico que o filósofo chama “as pequenas percepções” (GIL, 2001, p. 158), e somente uma consciência crepuscular estaria apta a captá-las e apreendê-las – uma consciência que, ao ir se tornando porosa às sensações, texturas, vibratilidades, densidades e rarefações da matéria-corpo, vai se deixando contagiar por elas e vai mudando a sua natureza, vai tornando-se consciência do corpo ou ainda um corpo de consciência. (GIL, 2001) É claro que não seria possível abolir completamente a dimensão da consciência de si – ela acompanha o movimento dançado –, mas seria possível dissolvê-la, permeando a sua superfície de buracos, tornando-a cada vez mais receptiva aos fluxos de afetos que perpassam os tecidos do corpo. Uma consciência assim perpassada e contagiada pelos fluxos afetivos da matéria-corpo torna-se então consciência do corpo.

Neste processo, a consciência de si deixa de exercer a sua luminosidade ofuscante sobre a matéria-corpo, perde sua potência de conhecimento racional ligado à representação das coisas e objetos do mundo. Passa a se tornar potência contemplativa, atmosférica e crepuscular aberta às forças do mundo, é invadida pela sombra dos afetos e dos movimentos corporais. A consciência, portanto, deixa de se confundir com a intencionalidade do intelecto e torna-se consciência do corpo, com potência para produzir uma outra natureza de pensamento, um pensamento corporalizado.

Na prática somática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, experimentamos pelo movimento, como também pelo toque, uma anatomia e fisiologia corporalizada. A fim de que possamos corporalizar os diversos tecidos-territórios do corpo que compõem esta corporeidade múltipla e sensível, adentramos em seu nível celular e experimentamos o que Cohen e demais autores (2010a, 2010b) chamam “processo de *embodiment*” (“processo de corporalização”). Ao mergulharmos na realidade microcelular, reconhecemos – por meio da experiência sensível – a célula como um organismo vivo com todas as funções de um organismo vivo, como respiração, nutrição, reprodução, entre outras funções. Reconhecemos também suas qualidades energéticas, vibracionais, rítmicas e pulsantes – seus movimentos ínfimos e suas forças poderosas.

A respiração celular é especialmente importante para o processo de *embodiment*. Através dela, corporalizamos todos os sistemas e tecidos do corpo em um mergulho na profundidade dos tecidos. Ao realizar esse mergulho crepuscular, temos a oportunidade de vir a corporalizar, então, a comunidade de células que compõem os órgãos, ossos, ligamentos, músculos, glândulas e líquidos corporais. “Corporalizar” diz respeito a uma qualidade singular da experimentação do corpo que consiste em ativar a presença de uma comunidade celular específica, na medida em que direcionamos a atenção da nossa consciência para determinado tecido ou sistema e nos deixamos contagiar por suas qualidades vibráteis e fluxos intensivos. Ao direcionar a nossa atenção para um tecido, dissolvemos a luminosidade racional da consciência vígil e adentramos a face noturna do corpo. Contagiamos a nossa consciência com os movimentos ínfimos que emergem da profundidade daquele tecido, acompanhamos seus fluxos e somos arrebatados por uma consciência corporalizada daquela coletividade de células específica. A consciência daquele tecido-território do corpo invade toda a corporeidade, que passa a se mover e guiar por aquele novo estado de consciência. Deste estado de consciência

emergem imagens moventes, memórias, sonoridades. Assim, a cada vez que inauguramos um mergulho em um tecido-território específico do corpo, mergulhamos em uma paisagem única repleta de imagens, sensações, pulsações, densidades, coloridos, sons. Pela prática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, poderíamos afirmar que mergulhamos na experiência corporalizada das múltiplas consciências de um corpo plural, diverso e repleto de paisagens oníricas. Portanto, não se trata somente de uma anatomia e fisiologia experiencial, mas sim de uma anatomia e fisiologia corporalizada (COHEN, 2018), por meio da qual corporalizamos sonhos, os sonhos dançantes. Os sonhadores da carne. Os *dançadores* – palavra criada pela autora a partir da contração entre as palavras “sonhadores” e “dança”.

A consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo, já não como 'consciência de alguma coisa', já não segundo alguma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contato e contágio com as forças do mundo. (GIL, 2001, p. 177)

Quando nos deixamos impregnar gradativamente pelos movimentos ínfimos do corpo e seus fluxos, baixamos o grau limiar da consciência vígil e adentramos finalmente em uma zona, espaço paradoxal transcendental, ao mesmo tempo interior e exterior. (GIL, 2001) Nesta zona, a consciência, ao mesmo tempo que acompanha os fluxos intensivos do corpo, deixa-se contagiar pelas forças do mundo, na medida em que são estas mesmas forças que atravessam e fazem parte dos tecidos-territórios do corpo.

A partir de então, nos perguntamos: abrimo-nos ao mundo, ou encontrar o mundo em nós – e nós no mundo – a partir do movimento somático poderia se dar por meio de experiências de sonhadores dançantes? Seriam os sonhadores da carne uma via para esta abertura? Afinal, o que são os sonhadores dançantes?

## Sonhares dançantes: os dançares

*Sonhar é um aprendizado lento e gradual que provavelmente começa no útero materno, com a formação das primeiras representações sensoriais na fronteira do corpo com o mundo exterior. Ainda difusas, essas impressões são reflexos imaginados do mundo exterior, sombras bruxuleantes no fundo de uma caverna que pouco a pouco descobrimos habitar.*

(RIBEIRO, 2019, p. 117)

A partir daqui gostaríamos de adentrar o universo dos sonhos e compartilhar algumas experiências vividas que estamos chamando aqui de “sonhares dançantes” ou “dançares”. Tais experiências nos evidenciam uma qualidade da corporeidade há muito vivida por povos ancestrais ligados à Terra. Uma corporeidade como cosmo sistema. Esta qualidade cosmo sistêmica da corporeidade nos evidenciaria ainda as matérias mineral, vegetal, animal e atmosféricas como partes constituintes ou habitantes de nosso próprio tecido corpóreo. Um ecossoma interdependente em processos cocriativos de interconectividade, uma vez que “tudo o que nos circunda participa da mesma respiração e da mesma vida”. (COCCIA, 2020, p. 6) No entanto, antes de tocarmos nesta qualidade cosmo sistêmica da corporeidade, precisamos adentrar na experiência onírica.

Como afirma o neurocientista Sidarta Ribeiro (2019), o sonho evoluiu há muitos milhões de anos junto à evolução das espécies, e sua função se modificou radicalmente ao longo do tempo. Se nas civilizações da Antiguidade, como os registros escritos nos permitem reconhecer, o sonho ocupava lugar central na organização e gestão da vida pessoal, coletiva e social, também seria possível inferir que na vida dos primeiros homens da Idade da Pedra sua importância não foi diferente. Segundo Ribeiro (2019), enquanto oráculo probabilístico simulador de situações possíveis, a experiência do sonho haveria atribuído grande vantagem adaptativa à sobrevivência dos primeiros homens na Terra. Foi por sua capacidade de sonhar que, muito provavelmente, nossos primeiros ancestrais previram e se precaveram de futuros indesejados e perigosos. Também pela experiência do sonhar puderam projetar imaginariamente a consequência de seus atos, tanto aquelas edificadoras de povires férteis quanto aquelas com potencial destrutivo.

De lá para cá, o sonho constituiu oráculo rudimentar, meio de comunicação entre ancestrais e descendentes vivos, meio de revelação entre homens e deuses, como também fonte de criatividade para artistas e cientistas, para finalmente cair no completo abandono e indiferença em nossas sociedades industriais, tecnológicas e globalizadas. Em meio a correrias, noites de sono encurtadas pelas telas e afazeres cotidianos, noites mal dormidas e busca pela sobrevivência em nossas selvas de pedra urbanas, perdemos a nossa singular capacidade de sonhar. Os sonhos escorrem pelas dobras de nossos travesseiros e lençóis, sem que possamos sequer nos dar conta dessa valiosa potência onírica que possuímos: fonte criadora, fonte de reexistência, fonte de resiliência.

Com a perda de nossa capacidade de sonhar, seja os sonhos dormindo, seja os sonhos acordados, perdemos algo muito precioso e fundamental, perdemos a capacidade de imaginar mundos possíveis, perdemos a capacidade de imaginar futuros outros e perdemos a capacidade de imaginarmos-nos outros. Reativar a nossa capacidade de sonhar, em última instância, nos traria de volta a nossa capacidade de imaginar e projetar modos de existência para além dos já dados e viciados, possibilitando-nos novas perspectivas e, quem sabe, até algumas “ideias para adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2019) que aí está posto. Talvez, em nossos sonhos possamos encontrar “coragem para sair de uma atitude de negação da vida para um compromisso com a vida”. (KRENAK, 2019, p. 50) O pensador Ailton Krenak (2019) nos diz que, para os diferentes povos ligados à Terra em diferentes culturas, os sonhos constituem uma prática de orientação das ações e organizações da vida, busca de visões que proporcionam cura, inspiração, aprendizado e autoconhecimento.

Ainda que anestesiados pela cultura e dinâmica capitalista, seguimos sendo, no profundo de nossos tecidos, seres sonhadores, ou, como nos diz Sidarta Ribeiro (BOLETIM..., 2019), “mamíferos sonhadores”, aqueles que possuem a capacidade de sonhar sonhos longos de até 50 minutos, repletos de imagens vívidas e intensas que nos lembram experiências cinematográficas. Sonhar constitui um “curioso estado de viver para dentro” (RIBEIRO, 2019, p. 14) e uma curiosa disponibilidade de adentrar a escuridão do inconsciente. Neste mergulho introspectivo, a atividade elétrica faz reverberar o nosso banco de memórias, fruto de nossas experiências vividas na vigília. Assim, sonhar diz respeito à reverberação de memórias e abertura da imaginação que, livre das amarras das censuras da vigília, pode então devanear e realizar suas múltiplas combinações possíveis. A matéria que compõe essa experiência onírica

repleta de imagens são as nossas memórias. Segundo Ribeiro (2019), esses sonhos repletos de imagens vívidas e intensas são experimentados na última fase do chamado sono REM. Antes dela, uma primeira fase longa, dividida em três subetapas, chamada sono não REM, prepara o adormecimento progressivo e a chegada desta última fase rica em devaneios imagéticos e sensoriais. Cada fase do sono é marcada por diferenças nos níveis de atividade cerebral, indicando alterações no estado da consciência com períodos de ondas lentas e ondas mais rápidas.

Se pensarmos o sonhar como uma insólita travessia que expande os nossos limites, podemos reconhecer que, para além do sonhar dormindo, possuímos também a capacidade de sonhar acordados. Os sonhos da vigília, assim como os sonhos dormindo, constituem uma viagem a um estado outro de consciência, na medida em que abrimos em nosso corpo uma disposição introspectiva, a disposição para habitar o escuro da matéria-corpo, sua dimensão invisível. Dada a importância que os sonhos têm para os povos indígenas, essa disposição para o sonhar acordado muitas das vezes é estimulada por meio de toda uma preparação de rituais, ambientes e ingestão de chás feitos com plantas especiais, como o chá da ayahuasca. Segundo Ribeiro (2019), essas plantas possuem substâncias que proporcionam efeitos oníricos similares aos experimentados no sono REM, com o advento de imagens visuais intensas com os olhos fechados, mas, no entanto, experimentadas em estado acordado. Desse modo, bebe-se a infusão para alcançar a “miração”, a busca da visão em um estado outro de consciência.

Também na prática do Body-Mind Centering<sup>SM</sup> podemos experimentar efeitos oníricos que eclodem na medida em que atingimos uma disposição introspectiva e mergulhamos em um outro plano da consciência, explorando uma comunicação imagética do corpo no nível microcelular. Tocamos a dimensão invisível da corporeidade. Para adentrarmos o processo de *embodiment*, exploramos pouco a pouco os territórios sensíveis do corpo em etapas, e vamos gradativamente preparando-nos para a viagem dançante. Assim, no contexto do Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, a visualização e a somatização seriam as etapas progressivas para o mergulho onírico da carne.

A visualização seria um convite primeiro ao sonhar. Nesta etapa nos aproximamos do mapa anatomofisiológico do corpo e suas imagens. Aqui também podemos visualizar imagens poéticas que evocam as qualidades – formas, texturas, movimento – do tecido, órgão ou sistema a ser explorado. Já a soma-

tização seria a etapa a partir da qual iniciamos o mergulho na experimentação em movimento e/ou toque e sonorização. Iniciamos o mergulho, mas ainda estamos na superfície, procurando aguçar as sensações por meio da atenção e focalização direcionada aos tecido-territórios, em contato com a dimensão noturna invisível do corpo. Iniciamos o mergulho em suas camadas paradoxais, suas membranas porosas, um *entre*, um dentro-fora contíguo. Ativamos a sensopercepção desta fronteira porosa onde sou ao mesmo tempo eu e o outro, singular e coletivo, parte da natureza ao redor. E enfim adentramos o processo de *embodiment*, etapa em que experimentamos os sonhos celulares da matéria-corpo, os sonhos de comunidades celulares vivas que nos permitem mergulhar em uma dinâmica imaginativa fértil e transformadora. A matéria-corpo se torna, então, um portal para acessar memórias que reverberam dos tecidos-territórios e realizar a ressignificação do vivido por meio de imagens-sensação carregadas de qualidades atmosféricas. Adentramos, portanto, os sonhos ancestrais do corpo, pois as células carregam memória de seus percursos ontogenéticos e filogenéticos. Memórias de nossa linhagem ancestral mais próxima e mais distante. Célula-mar primevo, célula-mar ancestral. A memória das águas celulares. Como nos diz Coccia (2020, p. 4), “cada ser vivo tem por trás de si uma história milenar envolvendo outros seres vivos, pois eles se ‘alimentam’ de pedaços de DNA”. No *embodiment*, experimentamos, então, uma *dissol-visão*. *Dissol-visão* seria o ato de dissolver-se em visões, mirações da carne que eclodem dos coletivos de células vibráteis, ressonantes em meio fluido intersticial.

Com o advento da pandemia e o isolamento social, parece que voltamos a ter mais tempo para sonhar. Muitas amigas começaram a me contar seus sonhos em conversas telefônicas. Um verdadeiro intercâmbio de sonhos começou a acontecer. No espaço recolhido de minha casa-*habitat*, encontrei-me com minha casa-corpo e iniciei sonhos dançantes da minha carne-útero. Iniciei uma série de sonhos acordados da Terra na medida em que corporalizava imagens-sensação ligadas às suas paisagens, em sonhos dançantes, por meio da focalização ativa de meu útero-ovários. Eis que os sonhos do útero se mostraram verdadeiros sonhos de Gaia, ou, ainda, os *dançares* de Gaia. Compartilho aqui um desses *dançares*.

Dia 24 de abril de 2020. Tive um sonho acordada, sonhei/dancei com a lama de Nanã. Após ativar o meu corpo por meio do movimento da bacia a partir da presença do útero-ovários, sua relação com as pernas (como tam-

bém a relação ovários-tornozelos), além do toque glandular, da visualização e da respiração direcionada aos ovários, ao útero e à tireoide, experimentei um estado e uma qualidade diferente em todo meu corpo. Sentada, em postura de meditação, me observava, observava o meu corpo e suas sensações. Aos poucos fui me sentindo toda árvore: a firmeza do tronco-árvore preenchendo a minha carne-tronco, a copa na parte superior do corpo e as raízes na parte inferior. Percebia-me estável, enraizada e ao mesmo tempo fluida.

Eis que eu começo a sentir a energia vibrando na parte frontal do corpo e a base da bacia parecia larga e escura. Muito lentamente, milímetro por milímetro, o meu tronco começou a se curvar. Muito lentamente a verticalidade começava a se dissolver. Era um movimento lento como deve ser o movimento do crescimento das plantas, ou o movimento do caule que se curva na direção do sol. Milímetro por milímetro meu corpo se dissolvendo para baixo, curvando-se à frente e ao lado. Eu não conseguia conter ou controlar. De fato, antes que esse movimento começasse, eu vi um esboço de mar em minha tela mental. Uma textura de paisagem em tons degradês de azul com nuvens espalhadas horizontalmente e o mar. Azul índigo, azul marinho. Logo em seguida, iniciei a descida, e enquanto descia muito lentamente só via e sentia o escuro, o profundo, o poço, a lagoa. Sentia, via e mergulhava. Eu estava imersa na paisagem, dissolvendo aos poucos o ereto de meu tronco na escuridão profunda de Nanã. Era um poço profundo. Seria o útero? Meu útero? O útero da Terra? O útero das águas profundas? Enquanto mergulhava, fui me convencendo de que era uma lagoa, e fui cedendo à sua atração, fui cedendo ao seu chão, ao seu fundo. Na medida em que o corpo foi curvando mais, as pernas estendendo se tornaram a extensão da lagoa, até que meu corpo todo se dissolveu para o chão. Fiquei ali, deitada de bruços. Barriga, coxas, peito, cabeça em contato com o chão. O contato era macio, minha superfície era macia. Parecia que tinha encontrado o fundo lamacento da lagoa. Lembro daquele fundo que tantas vezes toquei com os pés de menina na lagoa de Araruama. Lagoa da minha infância. Toda a minha superfície frontal tocava a lama e se deixava tocar por ela. Aos poucos, fazer contato com a lama através da superfície do corpo todo. Deixar-me abraçar por ela. Amaciar-me na lama. Acariciar-me na lama, me acariciar em Nanã, no útero da Terra.

Talvez as paredes do útero de minha mãe tivessem sido tão macias como aquela lama, quando por lá me abriguei. Sim, me acariciar no útero. Deixar-me

ser abraçada por ele. Deixar-me ser nutrida. Ser nutrida. Aos poucos, dançar a lama. Ser a lama. Mover a lama e ser movida por essa substância espessa, volumosa e macia. Mover as pernas redondas, a substância entre as pernas, a substância no espaço côncavo à frente do corpo. Ser movida pela substância. Ser ela. Ser toda ela. Substância que carrega o mistério da vida, do nascimento e da morte. Mergulhar a cabeça nessa substância, nessa profundidade. Mexer os pés e as mãos como um bicho da lama, como um caranguejo. Mover e ser movida pela lama. Mover e ser movida pelos sonhos do útero. Os *dançares* do útero.

Para concluir, gostaria de dizer que os *dançares* do útero têm sido muitos. No meio da pandemia, Gaia me brinda com seus sonhos. Não sei se é ela quem me sonha, ou eu quem a sonho. Talvez sejamos ambas a sonhar juntas os *dançares* da beirola do mar e suas espuminhas borbulhantes, os *dançares* da terra trêmula de um vulcão em erupção, os *dançares* pantanosos, os *dançares* de caules de plantas espiralando pelos meus braços. De sonhos em sonhos, reconheço que “aquilo a que chamamos vida é precisamente esse gesto através do qual uma porção da matéria se distingue do mundo com a mesma força que utiliza para se confundir com ele”. (COCCIA, 2018, p. 58)

## Referências

BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOLETIM do Fim do Mundo – Uma conversa com Sidarta Ribeiro. Sonho, ciência e consciência. [S. l.: s. n.], 5 set. 2019. 1 vídeo (151 min). Publicado pelo canal Estúdio Fluxo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5s-DOCWv-qc>. Acesso em: 8 jun. 2022.

COCCIA, E. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, E. *O vírus é uma força anárquica de metamorfose*. São Paulo: n-1, 2020.

COHEN, B. B. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo Body-Mind Centering*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

COHEN, B. B. *Basic Neurocellular Patterns: Exploring Developmental Movement*. Sobrante: Burchfield Rose, 2018.

COHEN, B. B. et al. Être-en-corps: The Process of Embodiment ou Comment Être Dans Son Corps. In: ADLER, A. J. et al. *De l'Une à l'autre: composer apprendre et partager en mouvements*. Bruxelles: Contredanse, 2010a. p. 67.

COHEN, B. B. *et al.* Faire Sienne (Embodying) la Conscience Cellulaire.  
*In: ADLER, A. J. et al. De l'Une à l'autre: composer apprendre et partager en mouvements.* Bruxelles: Contredanse, 2010b. p. 77-83.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança.* Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, S. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

## Entre a Somática e a Dança: reflexões epistemológicas e desdobramentos contemporâneos<sup>1</sup>

Maria Albertina Silva Grebler  
Diego Pizarro

Tanto as práticas somáticas – antes mesmo de serem denominadas por este termo – quanto a dança contemporânea já anunciavam, desde seu nascimento, a ruptura com a perspectiva dualista que prevalecia no pensamento ocidental dominado pelo paradigma científico. Assim, ambas emergem simultaneamente no bojo do movimento social conhecido como “cultura do corpo” (*body culture*), definido pela pesquisadora Robin Veder (2011, p. 819, tradução nossa) como “[...] teorias sobre a aparência do corpo, como ele deve sentir, trabalhar e mover-se, bem como as práticas físicas de treinamento que fazem com que o indivíduo possa apresentar-se de modo apropriado”.<sup>2</sup> Contudo, a Somática<sup>3</sup> e a dança

- 
- 1 Este capítulo é inspirado em um texto mais demorado publicado em 2020 pelo *Journal of Dance & Somatic Practices*, sob o título “A reflection on somatics, its relationship with dance and its development in Brazil”. (GREBLER; PIZARRO, 2020)
  - 2 “[...] theories about how bodies should look, feel, work, and move, and physical practices for training and presenting oneself accordingly”.
  - 3 As acepções de “soma” e “Somática” são tão diversas quanto as práticas que compõem este campo. Hanna (1976, 1983) buscou maior clareza sobre o que estava propondo ao acrescentar a letra “s” e criar o neologismo “Somatics”, no

contemporânea se apresentaram como vertentes alternativas das várias práticas de movimento da cultura do corpo que, em sua maioria, visavam, sobretudo, o treinamento corporal via rendimento e eficiência.

Acompanhando o contexto histórico da Revolução Industrial (1760-1900), que afetou drasticamente a vida urbana, transfigurada pelo crescimento populacional nas cidades e pelos problemas dele decorrentes, as práticas da cultura do corpo buscavam a invenção de um corpo moderno para responder às necessidades existenciais e terapêuticas relacionadas ao período. Lembramos que esse novo modo de pensar foi responsável pelo fim do uso do espartilho, que moldava o corpo feminino aos padrões estéticos do século XIX, limitando, inclusive, sua respiração e seus movimentos, além de restringir o papel social da mulher ao ambiente doméstico. Sem ele, a mulher pôde assumir novos papéis sociais. A pesquisadora e praticante somática Martha Eddy (2009) esclarece que o referido período – finais do século XIX e início do século XX – exigia uma mudança de comportamento. A partir de uma crescente curiosidade sobre o corpo, a invenção da fotografia, do cinema e as novas teorias sobre a humanidade, realizadas por pesquisadores de diversos campos do conhecimento, serviram de apoio para a formação de “[...] vários sistemas de investigação corporal na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália”. (EDDY, 2009, p. 6, tradução nossa)

Lembramos que a cultura do corpo resultou de um processo anterior promovido por movimentos sociais que tiveram lugar inicialmente na Alemanha, onde esses movimentos pela reforma da vida reuniram pessoas com diferentes projetos sociais voltados para a renovação dos costumes. Formados pela nova classe média resultante da Revolução Industrial, os grupos representavam uma esperança de renovação diante da realidade trazida pelas novas condições de vida. Assim, as escolas-modelo foram criadas, como a de Dal-

---

intuito de diferenciá-lo do adjetivo comum “somatic”, que pode ser encontrado em “psicossomático”, por exemplo – termo este que, segundo Johnson (1995), tem sido usado para significar a parte física do corpo em distinção da mente e da alma de uma pessoa. O adjetivo ainda serve para designar a estrutura musculoesquelética do corpo. De fato, na língua portuguesa tem-se utilizado o adjetivo “somático” (e suas variações de gênero) para qualificar pesquisas e práticas relacionadas ao campo da Somática. Escolhemos escrever Somática com “S” maiúsculo para designar um substantivo e diferenciar quando estamos nos referindo ao campo da Somática ou qualificando alguma prática, ação ou pensamento com o adjetivo “somático”.

croze (1865-1950), em Hellerau<sup>4</sup> – onde estudaram Suzanne Perrottet<sup>5</sup> (1889-1983) e Mary Wigman<sup>6</sup> (1886-1973) –, bem como as comunidades utópicas que praticavam novas formas de convívio social, como o amor livre, o casamento sem contrato e a alimentação vegetariana. A comunidade instalada em 1900 no Monte Verità,<sup>7</sup> Suíça, foi um dos lugares onde essas experiências foram de fato vivenciadas e por onde passaram os pensadores e artistas de maior projeção artística da cultura ocidental daquele período.

Esse contexto especial forjou as associações civis que surgiram sob a forma de uma rede comunitária informal de círculos de convivência e de sociedades higienistas, vegetarianas, naturistas, oficinas de nudistas, entre outros, que começaram a disseminar essas ideias e a exercer influência direta sobre a população em geral, a ponto de provocar mudanças concretas nos modos de vida. Foi, portanto, numa Alemanha onde a sociedade buscava a celebração do corpo humano em liberdade e em harmonia com a natureza que a cultura do corpo se configurou como uma reação às imposições da mecanização sobre a sociedade. Esses movimentos afirmavam em conjunto a crença na

- 
- 4 Hellerau é uma vila na cidade alemã de Dresden fundada em 1909, cujos moradores eram trabalhadores de uma fábrica têxtil que residiam ao redor de um teatro e centro cultural para o ensino de *Eurythmics*, fundado em 1911 – hoje, Hellerau European Centre for the Arts – a partir das ideias inovadoras, tanto do arquiteto Heinrich Tessenow, quanto do educador musical Émile Jaques-Dalcroze. Hellerau influenciou consideravelmente o cenário artístico europeu no século XX. Vide “Who we are” ([2022?]).
  - 5 Suzanne Perrottet foi uma dançarina suíça, musicista e educadora de movimento. Foi aluna de Dalcroze, em Hellerau, e de Rudolf von Laban, no Monte Verità. Considerada uma das fundadoras do movimento de dança expressionista alemã, foi professora da École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) até o fim de sua vida, em 1983.
  - 6 Mary Wigman foi aluna de Dalcroze e Laban, tendo desenvolvido suas próprias teorias e práticas de movimento. Foi também uma das fundadoras da dança expressionista alemã. Sua dança influenciou consideravelmente o cenário artístico europeu e influenciou a dança moderna americana, mantendo inclusive uma escola na cidade de Nova York nos anos 1930 juntamente com sua aluna Hanya Holm.
  - 7 Monte Verità, literalmente “Montanha da Verdade”, localizado na Suíça, ao norte da região dos lagos italiana, foi um reduto, a partir de 1900, para uma vida alternativa. No início do século XX, foi um lar para as pessoas que buscavam uma linha de fuga do bloco capitalista e comunista. Nesse espaço, Rudolf Laban manteve uma escola de arte, de 1913 a 1918. Vide Monte Verità (2022).

mudança pela educação, através da qual um novo indivíduo seria capacitado para criar e fazer parte de uma nova sociedade.

Essa recém-inaugurada sociedade urbana acolheu a dança emergente não apenas como prática corporal, mas como um sistema de representação em suas variadas instâncias: artísticas, educacionais e de entretenimento. Ao lado do movimento nudista e naturista alemão<sup>8</sup> (*Freikörperkultur*), da ginástica e da ginástica-dançada (*Tanzgymnastik*), surgiu na época uma variedade de danças ditas mundanas e exóticas, também inspiradas em danças orientais, assim como as danças do teatro russo, de Vsevolod Meyerhold<sup>9</sup> (1874-1940), e as danças de Nikolai Foregger<sup>10</sup> (1892-1939), além da dança coral de Laban. Calibrada pela utopia de liberdade que era corrente na época, a dança moderna rejeitou a moral hierárquica e social, juntamente com as regras artísticas, assumindo a revolução dos costumes, acreditando no surgimento de um novo corpo, de um novo ser humano e de um novo artista.

Fazendo, portanto, sua aparição num momento de mudanças históricas que praticamente invalidaram as referências anteriores, a dança moderna se colocou, então, no centro de um mundo novo, que entendia a necessidade de mudanças e ansiava por novas referências. Impulsionada por essa atmosfera, a nova arte teve uma ascensão meteórica nas primeiras décadas do século XX, enquanto a Somática realizava um trabalho intenso de pavimentação de seu campo.

Neste capítulo, refletimos sobre o processo de desenvolvimento dessas práticas, hoje conhecidas como somáticas, desde o início do século XX, passando pelo seu estabelecimento como campo de conhecimento iniciado

---

8 Para um consistente estudo sobre a *Nacktkultur*, ou *Freikörperkultur*, vide Toepfer (1997).

9 Vsevolod Emilevich Meyerhold foi um reconhecido ator, diretor e produtor russo cujos experimentos no teatro não realista – chamados de “biomecânica” – fizeram dele uma força inovadora para o teatro moderno. Participou do Teatro de Arte de Moscou como um dos principais atores de Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko. Recusou-se a submeter-se às amarras de qualquer uniformidade artística, defendendo o direito do artista à experimentação. Foi executado pela ditadura stalinista em 1940.

10 Nikolai Mikhailovich Foregger era um artista soviético, crítico, designer, coreógrafo e diretor de teatro. No início do século XX, foi influenciado pelo movimento futurista. Inventou e ensinou seu próprio sistema de movimento e, como diretor de seu próprio grupo (1921-1925), criou sua controversa obra *Dance of machines*, na qual demonstrou sua visão de dança modernista que incorporaria movimentos cotidianos da calçada, dos automóveis apressados e da grandiosidade dos arranha-céus. Vide Foregger e Miller (1975).

por Thomas Hanna em 1970. Como que numa espécie de continuidade à virada epistemológica empreendida por Merleau-Ponty (1945), Varela (1996, 2000) e outros filósofos, cientistas e artistas, a Somática parece indicar caminhos para seu estabelecimento na contemporaneidade a favor de uma nova lógica de posicionamento do ser humano no mundo. A busca pela autonomia, liberdade e autenticidade sugeridas pela dança experimental no Brasil e no mundo ocidental desde os anos 1960 encontra na Somática um espectro favorável para a exaltação da subjetividade e de suas idiosincrasias.

O surgimento de um novo imaginário de modernidade no início do século XX foi possibilitado por uma sensação de liberdade que promoveu a emancipação dos artistas em relação ao condicionamento cultural. (SUQUET, 2012) Por esse motivo, os(as) pioneiros(as) da dança contemporânea iniciaram uma pesquisa de movimento inspirada em várias fontes: impulsos fisiológicos e psicológicos, danças primitivas e danças exóticas.

Susan Leigh Foster (1995, p. 9, tradução nossa) acrescenta que “o sentido de presença transmitido por um corpo em movimento, as idiosincrasias de um determinado físico”<sup>11</sup> trouxeram consigo uma questão relacionada ao princípio orientador do projeto da dança contemporânea: a busca pelo movimento “produzido” por um sujeito, ao contrário de um movimento copiado de um arcabouço de movimentos pré-existentes. Essa pesquisa de movimentos fundada na realidade social e política do sujeito formou o elo que, finalmente, possibilitou o trabalho conjunto de artistas e educadores somáticos. Sem as estruturas hierárquicas (de uma escola, estúdio ou teatro), eles foram capazes de agir com autonomia – pelo menos, no início – para desenvolver seus próprios métodos e realizar sua própria visão das práticas e da arte do movimento.

Mas desde o início, a proximidade entre os profissionais da Somática e da dança contemporânea se deu naturalmente como uma relação de apoio mútuo, reforçada pela necessidade de criarem seus próprios métodos de investigação. Ambos procuraram entender a dinâmica do corpo para encontrar e acessar sua interioridade: no caso da Dança, a ênfase estava no movimento criativo ou expressivo, enquanto as práticas somáticas focavam nos aspectos terapêuticos do movimento. No Brasil – de onde escrevemos, nos movemos

---

11 “the sense of presence conveyed by a body in motion, the idiosyncrasies of a given physique”.

e pensamos –, o movimento expressivo e seus aspectos terapêuticos parecem compartilhar a mesma linha temporal, entrelaçando-se. No entanto, os corpos errantes dos dançarinos somáticos não foram reconhecidos no início, devido à sua insubmissão aos corpos convencionais e disciplinados. De fato, a marginalidade da Somática no Brasil parece estar ligada à marginalidade da própria dança experimental, tendo encontrado possivelmente seu terreno mais fértil no espaço aberto dos cursos superiores de arte das universidades públicas.

Loupe (2000, p. 62, tradução nossa) explica que “qualquer investigação do corpo requer um silêncio meditativo e concentrado, no qual o sujeito corpo sai em busca de si próprio”.<sup>12</sup> Por esse motivo, a Somática e a Dança buscam inspiração tanto no conhecimento ocidental quanto nas práticas orientais, em seus métodos de concentração mental, respiração e liberação para cultivar a percepção cinestésica e proprioceptiva do movimento. Como resultado, tanto a Dança quanto a Somática criariam novos procedimentos e protocolos próprios para suas novas disciplinas, preparar profissionais e produzir arte. A consciência corporal é um assunto de interesse para ambas, assim como o interesse pelo funcionamento das estruturas corporais e o caminho da atenção dentro do corpo para detectar e rastrear trajetórias de movimento, seja para aumentar a consciência corporal ou para criar uma assinatura de movimento. Então, esses foram os instrumentos das novas técnicas e de uma nova definição de dança, que rejeitava o vocabulário de movimento do balé clássico e baseava seu trabalho na unidade psicofísica orgânica.

## Somática, Dança e Ciência

A Dança e a Somática, inseridas no domínio das artes e da cultura, não foram obrigadas nem se propuseram a desenvolver uma validação de natureza científica. Mas a ciência em geral, por outro lado, enfrentou muitas dificuldades e teve que percorrer um longo caminho antes de finalmente dar um grande passo adiante com a pesquisa desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty (1945) em seu livro *Phénoménologie de la perception*. Lucia Angelino (2008) explica que o pensamento intelectualista ou cartesiano dominava a filosofia francesa

---

12 “Toute investigation du corps demande ce silence méditatif et concentré où le sujet corps part à la recherche de soi”.

quando Merleau-Ponty iniciou sua pesquisa sobre a percepção depois de conhecer a filosofia alemã de Husserl. Merleau-Ponty acusou o intelectualismo e o pensamento científico de incorrer no mesmo erro: adotar o dualismo e abstrair-se do papel desempenhado pelo corpo no ato da percepção, na construção da experiência do sujeito e na descoberta do mundo.

Essa inversão oferecida pelo primado da percepção foi, sem dúvida, uma grande contribuição para o campo filosófico e científico, mas foi ainda maior para o campo da Somática e da Arte, considerando que, até aquele momento, todo o conhecimento produzido por seus pesquisadores se baseava precisamente na “percepção” nutrida pela intuição sobre o potencial do movimento. A fenomenologia de Merleau-Ponty, portanto, validou<sup>13</sup> oficialmente o trabalho desenvolvido ao longo dos anos por pesquisadores e praticantes da Somática e da Dança. Desde então, esses campos foram cultivados pelas pesquisas realizadas por Merleau-Ponty, com base em descobertas recentes de fisiologia, psicologia e neuropsicologia, e passaram a ser alvo de interesse da Dança e da Somática. Essas pesquisas sustentaram, avançaram e tornaram possível o posicionamento das artes cênicas na universidade – primeiramente no nível de graduação, e depois no de pós-graduação –, estabelecendo o “campo da Somática” (HANNA, 1976) na década de 1970.

Foi só mais tarde que os linguistas e filósofos cognitivos George Lakoff e Mark Johnson (1980) publicaram *Metaphors we live by*, no qual criticam a tradição filosófica ocidental, assim como Merleau-Ponty havia feito antes. Eles afirmam que a ciência transfere para a sociedade uma crença cega na que consideram o “mito da objetividade”. Eles justificam a escolha do título de seu livro como um lembrete sobre o escopo da palavra “metáfora” e seu poder de unir razão e imaginação. Afirmam que “[...] a maior parte da estrutura conceitual de uma linguagem natural é de natureza metafórica. A estrutura conceitual está fundamentada na experiência física e cultural, assim como as metáforas convencionais”.<sup>14</sup> (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 196, tradução nossa)

---

13 Não dá para dizer que essa validação foi solicitada por praticantes somáticos, mas de fato ecoou entre as áreas (EDDY, 2009), delineando uma importante virada epistemológica para o século XX. Também mostra que o conhecimento corporalizado estava profundamente enraizado na Somática, muito antes de qualquer teoria ter uma preocupação paradigmática sobre o assunto.

14 “[...] most of the conceptual structure of a natural language is metaphorical in nature.

Nesse sentido, o significado não poderia ser somente objetivo, mas corporalizado. Posteriormente, Howard Gardner (1983) publicou o livro *Frames of mind: the theory of multiple intelligences*, no qual destacou uma “corporeidade cinestésica”, descrita como uma forma de especialização no uso do corpo inteiro para expressar ideias e sentimentos, como no caso de artistas e atletas.

Uma contribuição mais decisiva, contudo, surgiu com a publicação de *The embodied mind: cognitive science and human experience*,<sup>15</sup> de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991), que abriu o caminho para a neurofenomenologia, propondo a observação científica na perspectiva da primeira pessoa e mostrando que a experiência pode interagir com o método científico. Assim como Merleau-Ponty (1945) e Lakoff e Johnson (1980) fizeram antes, Varela (1996) também desafiou o pensamento científico dominante em sua época. A filosofia analítica transferiu para a sociedade sua desconfiança em relação à “experiência subjetiva”. Além disso, a abordagem cognitiva naquele momento comparava o trabalho da mente ao de um computador. Varela, Thompson e Rosch (1991, p. 178, tradução nossa), porém, chegaram à conclusão de que o conhecimento acontece na “interface entre mente, sociedade e cultura”. Portanto, esse grupo de pesquisadores redefiniu a cognição, explicando que tudo o que acontece provém de uma ação corporalizada, guiada pela percepção.

Podemos constatar que esse grupo de pesquisadores seguiu um protocolo semelhante ao que foi realizado pela maioria dos(as) pioneiros(as) somáticos(as),<sup>16</sup> voltando-se para a tradição oriental em busca de um diálogo entre estas duas tradições, a ciência cognitiva ocidental e a psicologia meditativa budista. Lembramos que Varela, Thompson e Rosch (1991) já se dedicavam à prática da meditação budista, e, devido a esta bagagem prática, foram capazes

---

The conceptual structure is grounded in physical and cultural experience, as are the conventional metaphors”.

15 Este livro possui duas traduções em língua portuguesa: uma de Portugal, *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana* (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001), e outra do Brasil, *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003)

16 Referimo-nos como “pioneiros(as) somáticos(as)” aquelas pessoas que desenvolveram técnicas, métodos e sistemas somáticos específicos em diferentes gerações desde finais do século XIX.

de reconhecer que essa tradição era fundamentalmente uma experiência em primeira pessoa. Varela (1996, p. 346, tradução nossa) explicaria mais tarde que vê o budismo “como uma manifestação viva de uma fenomenologia ativa e disciplinada” e como um tipo de atividade que requer treinamento e estratégias para seu desenvolvimento, passando a defender seu valor para o treinamento das novas gerações de filósofos.

Os(as) pioneiros(as) somáticos(as) também se voltaram para a filosofia oriental e suas práticas, encontrando confirmação para a intuição envolvida na perspectiva da primeira pessoa e para o conhecimento proporcionado por suas próprias experiências e trajetórias. Assim, as práticas somáticas adotaram exercícios de postura respiratória, relaxamento, liberação, ética da compaixão e um tipo de validação que só pode ser mensurada a partir da observação das mudanças percebidas pelos indivíduos diretamente envolvidos na experiência transformadora da “consciência de si”. Foi assim que esses pioneiros(as) buscaram, como afirma Eddy (2009, p. 6, tradução nossa), “respostas às necessidades corporais e desejos comunicativos por meio da consciência corporal interna”.<sup>17</sup>

## A intersubjetividade como validação da experiência

Varela (1996) explica que a validação da metodologia fenomenológica – que é facilmente adaptada ao campo da Dança e da Somática – acontece através da consciência intersubjetiva. A experiência registrada pela percepção consciente em contato com o mundo ocorre não apenas do sujeito para si, mas também na forma de consciência intersubjetiva. Varela (1996, p. 339, tradução nossa) afirma que “[...] a investigação fenomenológica não é uma *'private trip'*”. Ou seja, uma experiência pessoal pode ser compartilhada através da linguagem ou pela demonstração e condução de uma experiência de movimento que leve outro indivíduo a experimentar uma percepção, como é o caso da meditação e das práticas somáticas. Assim, embora a experiência aconteça inicialmente como um evento pessoal, ela pode ser compartilhada entre as consciências, tendo em vista que os seres humanos compartilham o mesmo mundo e são dotados de capacidades sensoriais idênticas.

---

17 “answers to bodily needs and communicative desires through internal bodily awareness”.

Assim, a Somática se inscreve e se justifica amplamente nessa forma de compartilhar, validar e construir seus métodos. A Somática, portanto, progrediu entre as artes e o conhecimento oferecido pelas ciências ao longo de gerações, a ponto de ser reconhecida como um campo independente a partir da década de 1970. Desde então, a Somática adquiriu visibilidade e conquistou uma posição de destaque na cultura contemporânea, inclinando-se para reflexões sobre temas da educação, da psicologia e da fisiologia, a fim de melhorar a qualidade de vida e as relações humanas. Uma definição formal para o neologismo “*Somatics*” (“Somática”) foi apresentada por Hanna (1983, p. 1) como “a arte e a ciência dos processos inter-relacionais entre a consciência, a função biológica e o meio ambiente, todos esses fatores compreendidos como um todo em sinergia”.<sup>18</sup>

Assim, as metodologias de primeira pessoa e a enação<sup>19</sup> (VARELA, 2000), como uma ação corporalizada guiada pela percepção, podem ser consideradas como a base dos campos da Somática e da Dança. O trabalho com a percepção é o seu terreno comum, embora possam apresentar usos diferentes para atingir fins diversos. Desse modo, com base nas trajetórias tanto da Somática quanto da Dança, não seria errado afirmar que elas foram o arauto do corte epistemológico realizado pelo conceito de *embodied mind* – mente corporalizada –, o que pode ser afirmado pela adoção incondicional da noção de corpo indivisível e pela intuição em relação à ideia de *corps propre*, muito antes de o pensamento científico produzir evidências teóricas que validariam e permitiriam seu reconhecimento.

## A Somática e sua inserção contemporânea

A Somática, com sua abordagem integrada de um corpo vivo em seu ambiente, apoia os princípios de uma educação atualizada, fundamentada pelo pensamento de Paulo Freire (2000). Este afirma que a educação tradicional

---

18 “The art and science of the interrelation processes between awareness, biological function and environment, all three factors understood as a synergistic whole”.

19 Varela (2000, p. 14, tradução nossa) explicou o termo “enação” como uma “circularidade inalienável entre o ato de conhecer e o ato de viver”. Além disso, “em inglês, o verbo ‘to enact’ é geralmente usado no sentido de ‘fazer surgir’, ou deixar emergir uma realidade”. (BITBOL et al., 2017, p. 68, tradução nossa)

está ligada ao poder dominante, inibindo e colonizando os corpos, a fim de anular o conhecimento do indivíduo para impor os valores de outra cultura. A Somática pode contribuir para amenizar o ambiente escolar autoritário, sufocante e repressivo. Ao aplicar métodos que se concentram na experiência singular e na análise atenta do movimento, ela poderia abrir espaços para a curiosidade e a flexibilidade de ideias, em oposição a uma educação mais prescritiva, que se baseia principalmente em noções preconcebidas na pretensão de padronizar corpos e pensamentos. A Somática possui o potencial de suavizar o autoritarismo, liberando os tecidos corporais, liberando os traumas depositados em nossas células. (JOHNSON, 1992, 2018; JUHAN, 2003)

Jill Green (2002) destaca que a Somática favorece o processo e a experiência em detrimento de uma ação aleatória que busque um fim específico. Assim, a Somática propõe uma perspectiva atualizada da educação em seu poder de despertar o pensamento crítico por meio de desafios que inspiram questionamentos, curiosidade e conhecimento vinculados à cultura dos sujeitos. Além disso, a alternativa oferecida pela Somática de colocar o indivíduo no centro do processo de aprendizagem para conectá-lo aos conteúdos é certamente benéfica e oferece grandes contribuições para a educação em seu sentido mais abrangente, sendo útil a um público muito mais ampliado, não apenas aos artistas.

O mais contundente legado somático parece ser a consideração da conexão interna que nos leva à autopercepção e à consciência de nós mesmos e de nosso entorno. Sylvie Fortin (2017) afirma que a jornada do campo da Somática foi transformada e amplificada desde a sua origem e, atualmente, explora cinco novos ramos, como a Somática social, a ecossomática, Somática e espiritualidade, saúde e bem-estar e educação. Fortin (2017, p. 154, tradução nossa) explica que, na Somática social, uma ação social é auxiliada por projetos subsidiados que pretendem dar acesso a grupos desfavorecidos, com grandes resultados no sentido de neutralizar “discursos sociais dominantes” e também de “desencadear ações coletivas”.

No âmbito espiritual, ela destaca que “a espiritualidade está intrinsecamente embutida na prática da Somática por meio de noções como relacionamento, conexão e compaixão”.<sup>20</sup> (FORTIN, 2017, p. 154, tradução nossa)

---

<sup>20</sup> “spirituality is intrinsically embedded in the practice of Somatics by way of notions

Podemos, então, considerá-la uma alternativa à religião institucionalizada, de forma mais afinada com as novas sensibilidades contemporâneas. Em relação à ecologia, recentemente, em 2019, assistimos a um movimento iniciado por jovens em diversas partes do mundo, demonstrando, assim, o crescente envolvimento da população como um todo numa repercussão global nesse momento crítico de destruição dos recursos naturais, que chega a um ponto sem retorno. Sabe-se que é impossível existirmos sem um meio ambiente saudável. Mover-se e dançar na natureza expande a experiência com nossos corpos e nos lembra dessa interdependência com a Terra. Com isso em mente, grupos têm se reunido em todo o mundo para estabelecer práticas de contato direto com a natureza e desfrutar de suas propriedades curativas e poéticas.

Por fim, na área do bem-estar, como parte dos cinco novos ramos delineados por Fortin (2017), também pesamos o valor e a aplicabilidade crescente da Somática enquanto observamos o aumento da síndrome de Burnout – a ponto de ter sido incluída na lista da Organização Mundial da Saúde (OMS)<sup>21</sup> de doenças internacionais, e de ser considerada uma ameaça à saúde pública, juntamente com o estresse.<sup>22</sup> Ambas estão associadas com a aceleração artificial do tempo causada pela competição crescente e a luta por sobrevivência. Assim, Fortin (2017) elucida os desdobramentos da Somática na vida contemporânea, que se expandiu para além de métodos específicos a fim de se tornar um modo de estar no mundo.

Considerando o exposto, acreditamos que a Somática tem a capacidade de evidenciar e direcionar contribuições sobre os problemas que afetam globalmente a vida de todos os seres vivos na Terra. De acordo com Ciane Fernandes (2019, p. 122), a “somática é eminentemente contemporânea e política ao lidar de modo ético com a diversidade em seus mais variados desdobra-

---

such as relatedness, connectedness and compassion”.

21 A OMS é uma agência especializada das Nações Unidas preocupada com a saúde pública internacional que atua desde 7 de abril de 1948 e está sediada em Genebra, na Suíça. Vide “Burn-out an ‘occupational phenomenon’: International Classification of Diseases” (2019).

22 O filósofo sul-coreano naturalizado alemão Byung-Chul Han (2017) afirma que o século XXI é marcado pelas doenças neurais, no que ele denomina de “sociedade do cansaço” – marcada pelo excesso de positividade e focada na produção e na autoexploração desenfreada –, em contraposição ao século passado, dominado pelas doenças virais e bacteriológicas – “a sociedade disciplinar”, fundada na negatividade e na vigilância.

mentos”. Desse modo, podemos notar que as práticas ritualísticas, culturais e sociais dos povos nativos em vários países compartilham uma coexistência somática expandida. Paradoxalmente, o holismo, a comunhão, a subjetividade, a integração com a natureza e a crença baseada na prática e no fazer – princípios eminentemente libertários – formam aspectos intrínsecos a um campo (Somática) nomeado pela cultura ocidental que tende a capturar e delimitar movimentos e práticas.

Trata-se, acima de tudo, de uma questão contemporânea que nos alicerça no desejo de uma noção da Somática que possa ir além de práticas específicas, em direção a uma cultura somática, como Thomas Hanna (1976) já previa, considerando a diversidade – de corpos e de práticas – e a sustentabilidade. Não por coincidência, em sua publicação mais recente, *Diverse bodies, diverse practices: toward an inclusive somatics*, Don Johnson (2018) afirma a complexa, preocupante e devastadora situação atual do mundo, que exige uma atitude social inclusiva para que possamos desenvolver nossos trabalhos de forma mais ampla. É justamente aqui que precisamos reconhecer e corporalizar nossa autoridade somática ou autoridade sensual. (JOHNSON, 1992)

Quando as múltiplas camadas dos movimentos corporais, impulsos e percepções não se transformam em movimentos criativos na direção da liberdade, as pessoas perdem os sentimentos em relação ao próximo e ao sentido da vida, e são facilmente submetidas aos meios de comunicação de massa e a ideólogos que fomentam movimentos populistas alimentados pelo medo e pela desorientação.<sup>23</sup> (JOHNSON, 2018, p. 14, tradução nossa)

Para o autor, as instituições de forma geral, da família à religião e à sociedade, tendem a moldar as pessoas suprimindo suas genialidades, especialmente por subjugar sua inteligência somática. (JOHNSON, 1992) A impregnação de valores em nossa criação, de forma geral, faz-nos acreditar que nada sabemos e que, portanto, nada podemos. Nesse sentido, a Somática

---

23 “When the multiple layers of bodily movements, impulses, and perceptions are not creatively transformed into creative movements in the directions of freedom, feelings for others, and purpose, people become easily subject to mass media and ideologues who foment populist movements fuelled by fear and disorientation”.

tem muito a contribuir e nos ajudar a entender a desorientação que permeia nossa era, cuidando para que não seja, contudo, usada como um antídoto ou panaceia para todas as mazelas do mundo, como problematiza Green (2015). A Somática, ao contrário disso, pode ser usada como uma forma de se fazer presente no mundo e de honrar nossa existência e nosso talento somático, tornando-nos aptos à união entre os seres e ao bem comum na busca pela plenitude da vida.

## Considerações finais

Nessa complexa e convidativa jornada à origem das epistemologias somáticas, em sua tradição oral, tátil e descentralizada, somos convidados a confiar nas ideias e no conhecimento que surgem das/nas práticas corporais, como, por exemplo, a partir de teorias e práticas reforçadas pela pesquisa acadêmica, seja em suas versões críticas, tal qual a “epistemologia radical” de Ginot (2010) e a teoria social somática de Green (1993, 2015), ou, ainda, pertencentes ao paradigma da somática como pesquisa, como a “abordagem somático-performativa” de Ciane Fernandes (2018). Confiar nas respostas e perguntas que surgem do/no corpo, apoiados pela autoridade somática, torna-se um ato radical de produção de conhecimento. Felizmente, a Dança parece ter confiado desde cedo nesse caminho, mesmo quando formas restritas de movimento tendem a formatar gestos e pensamentos.

Finalmente, gostaríamos de salientar o valor inestimável do legado da Somática para nosso tempo, quando os desafios são tão difíceis quanto aqueles vivenciados pela sociedade do início do século XX. Esse campo hoje atesta sua pertinência e se torna mesmo indispensável, pois não podemos mais prescindir do legado que nos reconecta às nossas emoções e intuições e que nos leva à valorização ecológica de nosso ambiente.

Enquanto a Dança incorporou os valores libertários no contexto do início do século XX, estabelecendo-se então como um campo de estudos e práticas, a Somática precisou esperar o momento mais apropriado para adquirir a devida visibilidade. Desde sua fundação como um campo nos anos 1970, a Somática tem recuperado para o nosso tempo os valores dos movimentos pela reforma da vida e da cultura do corpo, de modo a consolidar um lugar de destaque na cultura contemporânea.

Seu legado nos traz a mesma esperança de transformação através da educação baseada na autonomia do indivíduo como protagonista de seu destino, acreditando, assim, no potencial humano de transformação, através do autoconhecimento que fundamenta o crescimento pessoal. São valores fundamentais para todos os humanos que habitam hoje o planeta Terra: úteis para o monge, o trabalhador, o professor, o político e o artista.

## Referências

- ANGELINO, L. Merleau-Ponty et la critique des intellectualistes. *Philonsorbonne*, Paris, n. 2, p. 11-30, 2008.
- BITBOL, M. et al. (ed.). *Francisco Varela et le cercle créateur: écrits 1976-2001*. Paris: Seuil, 2017.
- BURN-OUT an "occupational phenomenon": International Classification of Diseases. *World Health Organization*, Genebra, 28 maio 2019. Disponível em: [https://www.who.int/mental\\_health/evidence/burn-out/en/](https://www.who.int/mental_health/evidence/burn-out/en/). Acesso em: 1 maio 2022.
- EDDY, M. A Brief History of Somatic Practices. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009.
- FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.
- FERNANDES, C. Somática como pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. (org.). *Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance*. Brasília, DF: IFB, 2019. v. 1, p. 121-137.
- FOREGGER, N.; MILLER, D. Experiments in the Art of the Dance. *The Drama Review*, New York, v. 19, n. 1, p. 74-77, 1975.
- FORTIN, S. Looking for Blind Spots in Somatics' Evolving Pathways. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 9, n. 2, p. 145-157, 2017.
- FOSTER, S. L. An Introduction to Living Bodies. In: FOSTER, S. L. (ed.). *Choreographing history*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995. p. 3-21.
- FREIRE, P. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GARDNER, H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic, 1983.

- GINOT, I. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. *Dance Research Journal*, New York, v. 42, n. 1, p. 12-29, 2010. Disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11). Acesso em: 10 jun. 2019.
- GREBLER, M. A. S.; PIZARRO, D. A Reflection on Somatics, Its Relationship with Dance and Its Development in Brazil. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 12, n. 1, p. 13-28, 2020.
- GREEN, J. *Fostering Creativity Through Movement and Body Awareness Practices: A Postpositivist Investigation into the Relationship Between Somatics and the Creative Process*. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia) – Ohio State University, Columbus, 1993.
- GREEN, J. Somatic Knowledge: The Body as Content and Methodology in Dance Education. *Journal of Dance Education*, London, v. 2, n. 4, p. 114-118, 2002. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15290824.2002.10387219>. Acesso em: 1 out. 2018.
- GREEN, J. Moving In, Out, Through, and Beyond the Tensions between Experience and Social Construction in Somatic Theory. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 7, n. 1, p. 7-19, 2015.
- HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. 2. ed. ampl. Petrópolis: Vozes, RJ, 2017.
- HANNA, T. The Field of Somatics. *Somatics*, Novato, CA, v. 1, n. 1, p. 30-34, 1976. Disponível em: <https://somatics.org/library/htl-fieldofsomatics>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- HANNA, T. Dictionary Definition of the Word Somatics. *Somatics*, Novato, CA, v. 4, n. 2, p. 1, 1983.
- HANNA, T. *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. 2. ed. Novato, CA: Freeperson, 1985.
- JOHNSON, D. H. *Body: Recovering Our Sensual Wisdom*. Berkeley, CA: North Atlantic, 1992.
- JOHNSON, D. H. Introduction. In: JOHNSON, D. H. (ed.). *Bone, Breath and Gesture: Practices of Embodiment*. Berkeley, CA: North Atlantic, 1995. p. ix-xviii.
- JOHNSON, D. H. Introduction: borderlands. In: JOHNSON, D. H. (ed.). *Diverse Bodies, Diverse Practices: Toward an Inclusive Somatics*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2018. p. 1-19.
- JUHAN, D. *Job's Body: A Handbook for Bodywork*. 3. ed. Barrytown, NY: Station Hill, 2003.

- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LOUPPE, L. *La Poétique de la danse contemporaine*. Brussels: Contredanse, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MONTE Verità. Ascona: Fondazione Monte Verità, 2022. Disponível em: <https://www.monteverita.org/en>. Acesso em: 1 maio 2022.
- SUQUET, A. *L'Éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Paris: Centre National de la Danse, 2012.
- TOEPFER, K. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture: 1910-1935*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.
- VARELA, F. Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem. *Journal of Consciousness Studies*, Exeter, v. 3, n. 4, p. 330-349, 1996.
- VARELA, F. *El fenómeno de la vida*. Santiago: Saez, 2000.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- VEDER, R. The Expressive Efficiencies of American Delsarte and Mensendieck Body Culture. *Modernism/Modernity*, Evanston, IL, v. 17, n. 4, p. 819-838, 2011.
- WHO We Are. *Hellerau*, Hellerau, [2022?]. Disponível em: <https://www.hellerau.org/en/about>. Acesso em: 1 maio 2022.



## **Um berro gaúcho:** improvisação, práticas somáticas e *reenactment* na cidade de Porto Alegre/RS nos anos 1970 e 2010

Mônica Fagundes Dantas  
Suzane Weber da Silva

Neste texto temos por objetivo discutir as relações entre improvisação e criação na coreografia *Um berro gaúcho*, de Eva Schul. Criado em 1977 em Porto Alegre/RS, o trabalho foi reencenado em 2010 dentro do projeto Dar Carne à Memória, junto à Ânima Cia. de Dança. Algumas questões estruturam nossa proposição: quais referências embasam a improvisação em dança em Porto Alegre/RS nos anos 1970 e nos anos 2000? Quais são as relações entre técnicas de dança e procedimentos de improvisação e criação na obra de Eva Schul? Quais são as possibilidades de incorporação de diferentes temporalidades no *reenactment* de coreografias? Partimos de nossa experiência como artistas que colaboram com Eva Schul e propomos uma análise de documentos como programas do espetáculo, matérias de jornais, fotografias, registros em vídeo e depoimentos de artistas que participaram das duas versões da coreografia. Tais materiais constituem parte do Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul. (DANTAS, 2019)

Eva Schul nasceu em 1948 na Itália, em um campo de refugiados da Segunda Guerra Mundial, e se estabeleceu com a família em Porto Alegre/RS em 1956. Após uma formação em balé e um estágio no New York

City Ballet em 1964, resolve estudar pintura. No início dos anos 1970, iniciou uma formação em dança moderna em Montevideu e Buenos Aires. De 1975 a 1978 viveu entre Porto Alegre e Nova York, onde estudou dança contemporânea, composição e improvisação com Hanya Holm, Alwin Nikolais e Murray Louis e fez uma formação no sistema Laban/Bartenieff. Nos anos 1980, Eva Schul mudou-se para Curitiba/PR, onde fez parte do corpo docente do curso superior de Dança da Fundação Teatro Guaíra e Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). No início dos anos 1990, ela voltou para Porto Alegre/RS e fundou a Ânima Companhia de Dança. (DANTAS, 2012)

## Um berro gaúcho em 1977

A arte da dança no Brasil é sempre uma árdua tarefa. Seus objetivos só são plenamente alcançados através de muito esforço, amor e dedicação. Nós da MuDança, trabalhamos com o estilo contemporâneo, que se torna ainda mais difícil devido a sua pouca divulgação. Neste espetáculo, movidos por nosso sentimento nativista buscamos inspiração no gaúcho e apresentamos aqui algumas de nossas ideias e um pouco de nós. (SCHUL apud GRUPO MUDANÇA CONTEMPORÂNEA, 1977)

Em 1976, Eva Schul inaugurou, em Porto Alegre/RS, a Academia e Grupo MuDança Contemporânea, espaço dedicado à experimentação em dança e que proporcionaria à coreógrafa as condições para desenvolver seu trabalho. Para Eva, a criação deste espaço deveu-se, em grande parte, à sua insatisfação com as práticas coreográficas que não permitiam o desenvolvimento de uma expressão própria e de uma comunicação mais direta com a plateia, e estendeu-se à compreensão de que tudo se iniciava num corpo que deveria ser “[...] capaz de entabular livremente este diálogo e portanto, um corpo que deveria ser natural, orgânico, expressivo, livre de tensões desnecessárias e apto à criação deste diálogo direto com o público”. (SCHUL, 2007) Eva Schul (1977) acreditava, também, que seria “na pesquisa de nossas próprias raízes que encontraria uma forma humana e real de transmitir uma mensagem de gente para gente”.

*Um berro gaúcho* foi inspirada no mito de Sepé Tiaraju, o herói indígena que comandou a resistência dos povos guarani contra o exército português e

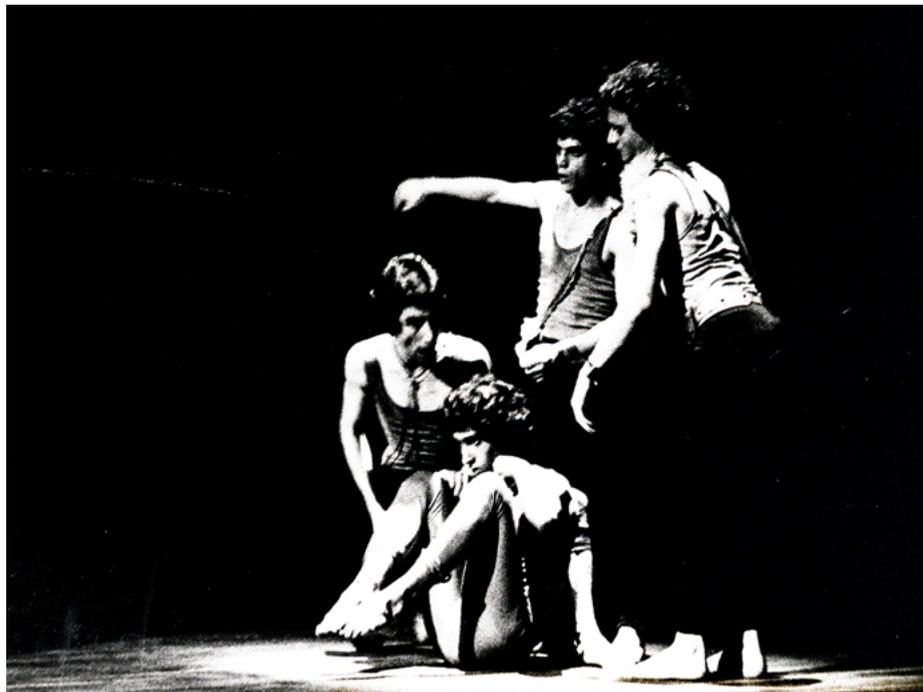
espanhol, em 1750. Nesta guerra, estima-se que foram assassinados 1.500 índios guarani. No Rio Grande do Sul, Sepé Tiaraju é conhecido com um herói da resistência nas lutas pela terra, chefe indígena dos Sete Povos das Missões, envolvido em um legado paradoxal de ser um índio catequizado. Na criação da coreografia, trabalhou-se um imaginário relacionado a um passado colonial, ao trabalho no campo e ao massacre dos povos originários no sul da América do Sul.<sup>1</sup> O trabalho também foi influenciado pela contracultura e pelos movimentos de protesto da década de 1960 e 1970. Naquele momento, o Grupo MuDança se organizava quase como uma comunidade utópica, vivendo intensamente esses tempos psicodélicos, ainda que em plena ditadura militar. A partir do tema da resistência do povo guarani e da imersão nesse ambiente *hippie*, para a criação de *Um berro gaúcho* Eva Schul e seus colaboradores organizaram oficinas de improvisação e criação coletiva, processos que geraram a coreografia, a música, os figurinos, bem como modos de produção e divulgação do espetáculo. A música foi especialmente composta por Toneco da Costa e Carlinhos Hartlieb.

*Um berro gaúcho* era estruturado em dois atos. A primeira parte remetia ao contexto das fazendas do Rio Grande do Sul; a segunda parte se constituía em três cenas numa alusão a Sepé Tiaraju e à batalha que culminou com o massacre do povo guarani. É importante destacar que, na época, Eva também fazia parte do elenco do Grupo MuDança. Em *Um berro gaúcho*, ela dança um solo inspirado em Sepé Tiaraju e "*encarnava espírito do guerreiro, o espírito libertário*".<sup>2</sup> (Informação verbal) Elton Manganelli, Flávia Aguiar de Moura, Gilson Nunes Petrillo, João de Deus Barro, Malú Guimarães, Monika Blank, Nizinha Vettorella, Nelson Nicolaiewsky e Sonia Beatriz Coppini faziam parte do Grupo MuDança e dançaram *Um berro gaúcho*. (GRUPO MUDANÇA CONTEMPORÂNEA, 1977) Alguns vinham de uma consistente formação em dança, mas outros vinham de experiências no teatro, na música, nas artes visuais ou estavam mesmo iniciando uma trajetória artística.

---

1 Para a pesquisa sobre o povo guarani e o que poderia ser o "índio gaúcho", a equipe de criação foi assessorada pelo poeta Jayme Caetano Braun, que consta no programa do espetáculo como consultor folclórico.

2 Schul, em entrevista às autoras em 2019.



**FIGURA 1** – *Um berro gaúcho* (1977), com Elton Manganelli, Gilson Nunes Petrillo, João de Deus Barro, Nelson Nicolaiewsky

Fonte: Arquivo Eva Schul, Projeto Carne Digital.

Importa para nós entendermos o trabalho que a Eva Schul desenvolvia no MuDança em Porto Alegre/RS nos anos 1970, tanto na sua relação com a dinâmica no campo da dança em Porto Alegre/RS quanto em perspectiva com o que acontecia em Nova York, onde Eva Schul residiu entre 1975 e 1978, alternando com estadas em Porto Alegre/RS. As aulas de dança referenciadas na técnica de Hanya Holm eram um dos pilares do trabalho desenvolvido na MuDança. Na abordagem dessa técnica, que continua a informar sua poética, Eva Schul enfatiza o desenvolvimento de um centro de gravidade móvel aliado a uma gestão do fluxo, principalmente do fluxo livre, na busca de uma harmonia entre o fluxo do movimento e o fluxo da vida. Do mesmo modo, coerente com o sistema desenvolvido por Hanya Holm e Alwin Nikolais, Eva considera que os estudos em improvisação e composição são fundamentais na formação de artistas de dança.

Na tradição da dança cênica de origem europeia, inaugurada pelo balé, predominam os sistemas de formação de corpos para a dança nos quais geralmente há aplicação de parâmetros visuais para organização do movimento e uma certa reprodução de modelos de corporeidade e de habilidades técnicas. Nos Estados Unidos, a partir dos anos 1950, a dança moderna se institucionaliza como sistema de ensino e de criação com uma certa hegemonia, o que não ocorre em muitos países europeus e sul-americanos. É preciso compreender que na primeira metade do século XX, época de instauração da dança cênica em Porto Alegre/RS, as referências modernas e clássicas se embaralhavam, e as escolas de bailados se afirmavam tendo como base o ensino do balé, sublinhando a primazia dessa técnica para formação de bailarinos, ao mesmo tempo que apresentavam coreografias com certa influência expressionista. (CUNHA; FRANCK, 2004; DANTAS, 2012) A partir dos anos 1960 – e com grande força nos anos 1970 –, a criação de novas escolas consolida a prática do balé na cidade. Nesse contexto, Eva Schul, desde o final dos anos 1960, buscava no Uruguai e na Argentina uma formação em dança moderna, ao mesmo tempo que começava a criar coreografias a partir de *“um laboratório de dança”*<sup>3</sup> com alunas da Escola Landes, em Porto Alegre/RS. Em 1975, Alwin Nikolais e sua companhia, Nikolais Dance Theatre, estiveram em turnê no Brasil e se apresentaram em Porto Alegre/RS. Eva Schul encontrou Nikolais e levou-o para conhecer o trabalho que ela desenvolvia na Escola Landes – *“para saber se o que eu vinha fazendo no laboratório de dança não era loucura”* – e recebeu o convite para estudar no Nikolais/Louis Dance Theatre Lab, em Nova York. Lá, além das aulas com Hanya Holm e Nikolais, acompanhou a efervescência da dança pós-moderna frequentando os eventos da Judson Church. Compreendemos assim que o caldo gerado pela mistura da técnica de Hanya Holm somada às práticas de consciência pelo movimento, que hoje seriam consideradas práticas somáticas, e com uma criação coreográfica baseada em procedimentos de improvisação e colaboração em/por pessoas que não tinham necessariamente formação em dança gerou trabalhos como *Um berro gaúcho*.

No final dos anos 1960, como destacam Novack (1990) e Banes (2003), em um contexto cultural ocidental impulsionado pelos movimentos de contracultura e influenciadas por sistemas oriundos de outras culturas não oci-

---

3 Schul, em entrevista às autoras em 2019.

dentais – como as artes marciais, a *yoga* e a meditação –, emergiram práticas corporais que buscavam uma certa verdade do corpo. Em sintonia com movimentos terapêuticos que se desenvolveram nesse período, como a *gestalt*, havia uma preocupação em embasar o treinamento do movimento tanto em critérios científicos quanto em parâmetros perceptivos e sensitivos – o movimento vivido. Tais práticas corporais, que foram posteriormente denominadas “somáticas”,<sup>4</sup> se amalgamavam com processos coletivos de criação e improvisação, cultivando valores mais ecológicos e menos autoritários. Eva Schul bebeu nessas fontes e viveu intensamente as utopias da contracultura e do movimento *hippie*, tanto na América do Norte quanto na América do Sul: alguns anos antes de criar os laboratórios no início dos anos 1970, ela viveu numa comunidade autossustentável no interior do Rio Grande do Sul. Falando sobre os processos de criação desenvolvidos no Grupo MuDança, Gilson Petrillo (1978) comenta:

Eva Schul nunca nos dá alguma coisa pronta, ela parte sempre de uma ideia. Cada bailarino, então, tenta criar meios próprios para poder criar sua figura [...] Mais tarde, as improvisações, um trabalho prático em que começamos a nos encontrar, ao mesmo tempo em que fazemos laboratório. Cada marcação de cena nasce das improvisações individuais, embora se possa identificar claramente uma linha comum. Esse foi um mistério que sempre me encantou: quando eu estou em cena, depois dos ensaios, nunca consigo identificar aquele momento de passagem do tempo de ensaio para chegar a ter um espetáculo pronto. De repente a gente descobre que o espetáculo está pronto.

Já na época de *Um berro gaúcho*, Eva identifica algumas dessas características do seu processo de criação coreográfica e expressa sua concepção de que a dança é um modo de explorar as potencialidades do ser humano:

A coreografia feita hoje é muito diferente da do século passado. Antes era o coreógrafo quem dizia tudo e descrevia passo por passo sem dar margem à criatividade do bailarino. Hoje um coreógrafo lança

---

4 Esse preceito se manifesta nos trabalhos de Frederick Matthias Alexander, Irmgard Bartenieff, Lulu Swigard e Moshé Feldenkrais, entre outros. (NOVACK, 1990)

uma ideia e os bailarinos trabalham sobre ela com a palavra e o movimento. Depois são elaborados esses elementos, acrescidos ou não de outros, dependendo do coreógrafo, e então se monta o espetáculo. Fazer dança é fundamental para o homem do século XX, dançando a pessoa se reelabora. É preciso se conhecer para expressar ideias através dos movimentos. (SCHUL, 1978)

A criação em dança por meio da improvisação é um mergulho em um afinado estado de percepção e de presença que conduz a um contexto de composição no qual o material oriundo da improvisação vai se estabilizando sob a forma de coreografia. No caso de *Um berro gaúcho*, havia um desejo de explorar as raízes míticas dos povos originários meridionais da América do Sul para expressar pela dança o que há de mais humano em nós. Como sublinha Toneco da Costa, um dos autores da trilha sonora, “Um berro gaúcho *na verdade é um berro humano, dos homens e mulheres da terra*”.<sup>5</sup> No Brasil dos anos 1970, as artes resistiram aos fortes ataques de censura; como refere Tavares (2010), grupos como Coringa e Grupo Teatro do Movimento, no Rio de Janeiro/RJ, Transforma, em Belo Horizonte/MG, e MuDança, em Porto Alegre/RS, buscavam “[...] *a liberdade em um momento em que não se tinha liberdade*”.<sup>6</sup> Eram coletivos de caráter experimental que investiam em criações processuais e estavam em busca de identidades que alinhavam a cultura com questões de cunho político, étnico e de relações raciais. Como explicita Conrado (2006, 2018), nesse período despontam também grupos que dão visibilidade e legitimidade à cultura negra, como o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, a Sociedade Malê Cultura e Arte Negra, o Grupo Negô, o Grupo de Teatro Palmares Inaron e os blocos afros, como Ilê Aiyê, todos na Bahia. No Recife/PE surge o Balé Popular do Recife, e, em Porto Alegre/RS, o Afrosul.

É importante destacar que, aos 29 anos, Eva Schul se estabelecia como coreógrafa. No entanto, aspectos políticos e filosóficos que marcam sua trajetória já se faziam presentes. (SILVA, 2018) *Um berro gaúcho* era também um gosto de resistência à ditadura militar que governava o país. Nessa época, antes da estreia, as peças deveriam ser submetidas à aprovação pela censura. Como conta Eva Schul, a sombra da censura que atacou o elenco da peça *Roda*

---

5 Costa, em entrevista às autoras em 2020.

6 Schul, em entrevista às autoras em 2020.

*viva*<sup>7</sup> em São Paulo/SP e em Porto Alegre/RS no final dos anos 1960 de algum modo persistia no ar. Ela relata: “*nós recebemos um censor que não compreendia a obra, até porque era dança! Não havia palavras para censurar, era dança*”.<sup>8</sup> No entanto, o censor ficou muito intrigado com a escolha de Sepé Tiaraju como tema de um espetáculo de dança.

## Um berro gaúcho em 2010

Em 2009, em Porto Alegre/RS, Eva Schul e Mônica Dantas propuseram o projeto *Dar Carne à Memória*.<sup>9</sup> Contemplado com o extinto Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna em 2009 e realizado em 2010, em parceria com a Ânima Cia. de Dança, o projeto apresentou uma parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de nove coreografias de Eva Schul, concebidas entre 1977 e 2001. Organizado em três eixos sustentados pela noção de ação poética, resultou em três produções diferentes – um espetáculo composto por coreografias de grupo, um espetáculo composto por coreografias solos, além de documentação escrita e videográfica. Em *Dar Carne à Memória*, as ações poéticas foram os caminhos utilizados para tentar recriar alguns dos traços de instauração das obras coreográficas de décadas anteriores. (DANTAS, 2012) Utilizamos a noção de traço ao modo de Franko (2015) como um indício de uma presença ausente e inscrevemos o projeto no horizonte do *reenactment*.

As noções de *reenaction*, *reanimation*, *reenactment*, frequentes na arte contemporânea, indicam não a simples repetição de eventos passados ou seu arquivamento como artefatos de museus. Tais ações se propõem a repensar o passado a partir de questionamentos, desdobramentos e recriações através de uma memória pulsante. Como ressalta Franko (2015, p. 52, tradução nossa), “a questão da autenticidade foi deslocada pela questão do arquivo”, pois assume-se que os eventos coreográficos, mesmo que de modo fragmentado, são,

---

7 A peça *Roda viva* (1968), com texto de Chico Buarque e direção de Zé Celso Martinez, representa um símbolo de resistência contra a ditadura no Brasil.

8 Schul, em entrevista às autoras em 2020.

9 A coreografia *Um berro gaúcho* no evento *Dar Carne à Memória* (2010) pode ser vista *on-line*. (UM BERRO, 2019)

de algum modo, documentados. Lepecki (2010) sustenta que, em dança, todo o desejo de arquivo deve lidar com possibilidades de incorporação. Para nós, o desejo de arquivo em dança passa pelo desejo de *dar carne à memória*, de reviver no corpo a coreografia reencenada. Isso leva a uma redefinição do que pode ser entendido como arquivamento e reencenação. Essa redefinição é mediada por um articulador comum: o corpo do dançarino, o que faz com que, “[...] na reencenação da dança, não exista distinção entre arquivo e corpo. O corpo é o arquivo e o arquivo é o corpo”. (LEPECKI, 2010, p. 31, tradução nossa)

*Um berro gaúcho* foi uma das coreografias escolhidas para fazer parte do primeiro eixo do projeto Dar Carne à Memória. Doze bailarinas – Bibiana Altenbernd, Cláudia Dutra, Fernanda Boff, Fernanda Santos, Gabriela Santos, Julia Lüdke, Juliana Rutkowski, Lícia Arosteguy, Luciana Hoppe, Luiza Moraes, Maíra Ainhoren Meimes e Paola de Vasconcelos – e quatro bailarinos – Alessandro Rivelino, Everton Nunes, João Lima e Juninho Grandi – participaram do processo. (ÂNIMA COMPANHIA DE DANÇA, 2010) Como a maior parte dos bailarinos selecionados ainda não conhecia a técnica desenvolvida por Eva Schul, iniciamos com aulas de dança ministradas pela coreógrafa, a fim de estabelecer uma base gestual comum para os laboratórios de recriação coreográfica. No entanto, as aulas nunca tiveram por função recuperar uma corporeidade original que possibilitasse a reconstrução da obra; ao contrário, para nós o importante era experimentar com pessoas com formações diversas, especulando sobre a recriação dessas obras em corporeidades distintas daquelas dos anos 1970. Como explicitamos anteriormente, a intrínseca relação entre técnica, improvisação e criação integra a poética de Eva Schul. Desde os anos 1970, sua abordagem do trabalho corporal vem se modificando, acentuando a integração de práticas somáticas. Assim, a técnica por ela desenvolvida não se atém somente à prescrição de padrões de movimento. Em consonância com abordagens somáticas, a pedagogia de Eva Schul recusa o olhar ao outro ou a si através do espelho e evita modelos visuais diretivos.



**FIGURA 2** – *Um berro gaúcho* (2010)

Fonte: Sofia Schul.

Para a recriação de *Um berro gaúcho*, partimos de alguns traços existentes. Tínhamos à disposição traços iconográficos e documentais como o programa, o cartaz, matérias de jornal e fotos do espetáculo. Não havia nenhum registro em filme nem em sistemas de notação coreográfica, mas tínhamos a trilha sonora, gravada em fitas de rolo e recuperada por Toneco da Costa. Nesse trabalho de levantamento de traços, realizamos encontros entre os bailarinos, a coreógrafa, o bailarino Gilson Petrillo e o músico Toneco da Costa, que falaram sobre a criação da coreografia e da música. Eva Schul e Gilson Petrillo chegaram a recordar alguns movimentos que faziam parte da coreografia. Esse trabalho alimentou as sessões de improvisação, nas quais experimentamos qualidades de movimento e especificidades dos gestos até chegar à definição das sequências coreográficas. Por fim, houve a integração entre a música e movimentos e a elaboração dos figurinos. Todas as etapas foram dirigidas por Eva Schul, que contou com a assistência de Sofia Schul e de Luciane Soares.

A versão de 2010 manteve, assim, a estrutura das cenas. No entanto, as sequências coreográficas eram diferentes, pois não tentamos reproduzir os

encadeamentos de movimento da coreografia anterior. O que procuramos foi reanimar os traços coreográficos, pensado, como Franko (2015), que os traços aportam certa semelhança fisionômica. Assim, para as bailarinas e bailarinos, tratava-se de experimentar estados de corpo, qualidades de movimento e gestão de energias relacionados às temporalidades evocadas pela coreografia de 1977 e pelos processos desencadeados em 2010. Everton Nunes, que compunha o elenco de *Um berro gaúcho* em 2010, explica que “os temas de improvisação foram basicamente bola de energia e corte”,<sup>10</sup> que estão relacionados às ações de ceifar e amarrar o trigo, presentes nas improvisações de 1977. Eva Schul compara os dois processos de criação do trabalho. Ela aponta que houve diferenças marcantes em relação à assimilação da técnica, considerando que os bailarinos de hoje são mais proficientes e virtuosos. Ao mesmo tempo, destaca que houve semelhanças entre as duas versões, pois “[...] os bailarinos portam nos seus corpos meu trabalho técnico e, tendo compartilhado as experiências de criação, carregam com eles um pouco da minha história”.<sup>11</sup> Desse modo, tratava-se de evocar memórias não só individuais, mas também coletivas, numa heterogeneidade multitemporal que o *reenactment* de *Um berro gaúcho* comportou, sem nunca reproduzir movimentos ou corporeidade originais.

O que nos interessava, quando da recriação de *Um berro gaúcho*, era justamente a impossibilidade de reproduzir as corporeidades da primeira versão da coreografia. Havia um desejo de inscrever essa obra em corporeidades outras, tão distintas daquelas dos anos 1970. Havia também o desejo de retomar o diálogo com o público, proposto por Eva Schul desde o início da sua carreira, reinscrevendo *Um berro gaúcho* no imaginário do público dos anos 2010.

Recorremos, então, ao argumento trazido por Franko (2015) de que o *reenactment* em dança parece rejeitar a personificação. Ao despersonalizar o artista em favor de uma memória compartilhada, ele abre caminho para a visualização da obra como algo distinto do mito do artista, permitindo assim a reavaliação e expansão do cânone. Assim, o *reenactment*, como lembra Alice (2010), não deve ser sacralizado e se configura como uma prática que gera presença e não conservação.

---

10 Nunes, em entrevista às autoras em 2019.

11 Schul, em entrevista às autoras em 2019.

*Um berro gaúcho*, nas suas duas versões, nutriu-se da improvisação, de práticas somáticas e, sobretudo, do trabalho em colaboração dos artistas envolvidos. Em diferentes décadas, cada versão esteve em sintonia com a arte contemporânea no seu registro experimental, seja em 1977 ou em 2010. Nesse sentido, é nos corpos desses bailarinos de diferentes gerações que reside o desafio de compreender as sutilezas do entrelaçamento de diferentes temporalidades. Alimentados pelo espírito de cada década, os corpos dançantes respondem ao seu tempo, mas também incorporam outras temporalidades, fazendo dançar memórias. Everton Nunes percebe isso quando fala que “[...] o Berro de 1970 foi e é ainda atual, foi e é algo novo e desafiador. É o constante diário, contemporâneo que nos move e nos faz resilientes, resistentes e não omissos”.<sup>12</sup>

Em plena pandemia da covid-19, Eva Schul segue ministrando suas aulas de dança em modo virtual, adaptou-se aos aplicativos de videoconferência como Zoom desde a primeira semana do isolamento social; não parou nenhum dia, como ela diz com orgulho para seus alunos. Mãe de três filhos, avó dedicada de cinco netos, Eva Schul segue aos 73 anos conciliando as tarefas da casa, a confecção de máscaras de tecido, as aulas que oferece de 2 a 3 vezes por dia e as participações em *lives*. Sem medo de limites corporais em frente a um computador, Eva Schul demonstra algumas sequências coreográficas que elabora para seus alunos no Brasil e para aqueles que estão isolados no estrangeiro.

Ainda que atualmente não acreditemos mais, como os antigos vanguardistas dos anos 1970, nas transformações radicais, inovadoras e utópicas que a arte possa promover, evocamos mais uma vez Eva Schul para atravessar momentos tão difíceis como os do Brasil e do mundo em 2020: “Sobrevivi ao Holocausto e me fiz humana. Sobrevivi à repressão e me fiz artista. Hoje morro todos os dias esmagada pelos desgovernos, descon siderações, ódios, machismos, homofobia, racismos. Só me resta dançar, dançar até o último suspiro”. (SCHUL, 2017)

---

12 Nunes, em entrevista às autoras em 2019.

## Referências

- ALICE, T. O re-enactment como prática artística e pedagógica no Brasil. *Emisférica*, New York, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/alice>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- ÂNIMA COMPANHIA DE DANÇA. *Dar carne à memória*. [S. l.: s. n.], 2010. Programa.
- BANES, S. Spontaneous combustion. In: ALBRIGHT, A. C.; GERE, D. (org.). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003. p. 77-85.
- CONRADO, A. Dança étnica afro-baiana: educação, arte e movimento. In: SIQUEIRA, M. L. (org.). *Imagens negras: ancestralidades, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 17-46.
- CONRADO, A. Afro-Brazilian Dance as Black Activism. In: SUÁREZ, L. M.; CONRADO, A.; DANIEL, Y. (org.). *Dancing Bahia: Essays on Afro-Brazilian Dance, Education, Memory, and Race*. Chicago: Intellect, 2018. p. 17-38.
- CUNHA, M.; FRANCK, C. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DANTAS, M. F. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena*, Porto Alegre, n. 11, p. 1-24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- DANTAS, M. F. Artigos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. *Pós*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 176-199, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15729>. Acesso em: 22 fev. 2019.
- FRANKO, M. Epilogue to an Epilogue: Historicizing the Re- in Reenactment. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2015, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Abrace, 2015. p. 45-70.
- GRUPO MUDANÇA CONTEMPORÂNEA. *Um berro gaúcho*. [S. l.: s. n.], 1977. Programa.
- LEPECKI, A. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, New York, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- NOVACK, C. J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison, WI: University of Madison Press, 1990.
- PETRILLO, G. Metamorfose volta hoje ao cartaz, dessa vez no palco do Leopoldina. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 set. 1978.
- SCHUL, E. Na comunicação pelo corpo, uma dança humana. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 28 ago. 1977.

SCHUL, E. Metamorfose ou a evolução do humano vista pela MuDança. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 1978.

SCHUL, E. *Memorial*. [S. l.: s. n.], 2007. Material não publicado.

SCHUL, E. Discurso. In: GESTOS CONTEMPORÂNEOS, 2., 2017, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, 2017.

SILVA, S. W. Protagonismo da mulher em cena, análise do espetáculo *Acuados*, coreografia-denúncia. *Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 328-350, 2018.

Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018328/9356>. Acesso em: 10 maio 2020.

TAVARES, J. R. S. Grupo Teatro do Movimento: uma proposta de pesquisa em dança. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-13, 2010.

UM BERRO gaúcho (2010). [S. l.: s. n.], 8 jun. 2019. 1 vídeo (29 min 48 s). Publicado pelo canal Carne Digital. Disponível em: <https://youtu.be/fwPYII9tWLA>. Acesso em: 3 maio 2022.

## **Performatividade e presença em manifestações políticas no Brasil**

Lucio Agra

Lenine Guevara

Algumas perguntas fundamentais parecem surgir do confronto, tão atual, entre a performance enquanto criação artística de um corpo em presença e as demandas de corpos envolvidos na manifestação de posicionamentos fundamentais do contemporâneo. Já não se sai para a rua obedecendo apenas ao imperativo de protestar, como quem fosse somente demonstrar seu posicionamento. Ao se fazer presente tendo ao lado, à frente, atrás centenas ou milhares de outros corpos trajados de certa forma, empunhando frases reivindicadoras em faixas ou cartazes, há um modo de agir, um modo de performar.

A multiplicação de grupos unidos por propósitos comuns, através das redes sociais na internet, parece ter modificado uma característica presente na maior parte das manifestações e que tem a ver com o modo de manifestar-se. Os atos públicos tradicionais – dos anos 1950, 1960 e, posteriormente, a partir do fim dos anos 1970 –, no Brasil, costumavam girar em torno de uma ação coesa, com bandeiras que militavam por uma causa ou questão comum. Na atualidade, testemunhamos o pulular de milhares de grupos nas manifestações de rua que, mesmo quando unidos por uma causa comum, explodem o possível desejo de consonância, estilizando supostos perfis identitários unívocos daqueles que

se manifestam. Nesse sentido, os corpos passam a ser leiaute para leitura, em atos que se expõem ao público das redes sociais. Algo diverso está acontecendo e é algo que coloca mais uma vez a fricção entre corpo, política, mídia e performance.

Uma rápida olhada nas fotos de eventos políticos clássicos, como a famosa passeata dos 100 mil no centro do Rio de Janeiro no ano de 1968 (Figura 1), que mobilizou artistas de grande visibilidade na época e com isso se tornou um marco histórico, nos fornece a impressão de um grupo compacto que decidiu colocar à frente rostos e corpos identificáveis e que irrefutavelmente tinham um valor social. Caminhavam segurando faixas com dizeres reivindicativos e afetavam a coragem de estarem em lugar público, sem “proteção”. Há um jogo de corpo e fisionomia que parecem manifestar o desejo de uma afronta. “Coragem” poderia ser uma palavra que perpassasse o grupo naquele momento.



**FIGURA 1** – Passeata dos 100 mil no centro do Rio de Janeiro no ano de 1968, com Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Nana Caymmi e outros, Rio de Janeiro/RJ, 1968

Fonte: Evandro Teixeira.

Manifestar-se publicamente tinha nome: “passeata”, “comício”, “demonstração”, “parada” (pouco usado no Brasil, onde vigora, principalmente, o termo “manifestação”). Coisas que os artistas não faziam na manifestação: atuar, vir vestidos dos personagens que faziam na TV. Não se deitariam no chão, não

fariam uma cena, não cantariam. Maria Bethânia não iria esticar sua voz, cabelos presos, blusa de manga comprida, e gritar “carcará”, mesmo que houvesse um microfone, coisa que não havia no pequeno tablado do Opinião, onde fizera seu *show*, alguns anos antes, dirigida por Augusto Boal. Diretores, atores estavam lá, mas era até costume dizer que ali estavam como “cidadãos”. O que faziam – e que era “arte de protesto” (no jargão da época) – estava guardado para os “palcos”.

O microfone mudou a vida dos atos políticos em fins dos anos 1970, quando, para se comunicar com a multidão de um estádio, metalúrgicos sindicalistas faziam uso de um precário carro de som. Na pré-história dos “trios elétricos” – e muito antes de sua utilização nesse contexto –, uma kombi com alto-falante ou um ponto alto qualquer que funcionava como palanque e para onde se arrastava uma caixa e um microfone era o que estava disponível.

Nas manifestações das Diretas Já, nos anos 1980, os artistas protestavam cantando. Cantavam-se hinos. Ao invés de caminhar, a multidão se aglomerava nas praças. Levantavam-se braços, juntavam-se mãos. O fotógrafo do jornal capturava rostos que olhavam para cima com esperança. A polícia esperava a ordem de agir à distância e, quando essa ordem vinha, era uma situação de guerra em multidão, diversa das estratégias hoje desenvolvidas de estrangulamento de grupos em manifestações, enquanto ainda se dirigem para o local marcado.

Se fecharmos os olhos e pensarmos na palavra “manifestar”, as primeiras imagens que nos encontramos conotam movimentos expansivos. Uma multidão se dirigindo ao local marcado é um movimento expansivo só pela presença dos corpos. Quando pensamos em agrupamentos menores de manifestantes, nos acomete a necessidade de expansão da presença do som e da voz, da extensão visual da palavra. Pouco lembramos que a espetacularidade implicada no ato de chamar a atenção tem que ver com as estratégias de se destacar de um todo aparentemente conformado com a posição do que está institucionalizado na sociedade. Destacar-se de um todo nem sempre quer dizer ser maior do que esse todo, mas às vezes significa justamente subverter as narrativas-mestras de poder, recorrendo à indagação semântica de uma ordem, seja direta, seja inconscientemente tácita no convívio social.

Assim como o Brasil, os países da América Latina passaram por ditaduras militares, com perseguição política às forças progressistas, fossem essas organizadas em partidos políticos ou da sociedade civil. No golpe militar na

Argentina de 1976-1983, as Madres de Plaza de Mayo organizaram-se em um grupo modesto, reivindicando o paradeiro de seus filhos. A partir de 1977, elas ocuparam a praça de Maio, em frente à Casa Rosada, sede do governo argentino, desafiando a ordem imposta contra quaisquer manifestações que contestassem o regime ditatorial. Vestidas com um lenço branco na cabeça, que simbolizava as fraldas de seus filhos, elas tomaram o comando da polícia do governo de modo literal: os guardas gritavam “circulando” e, em resposta, as mães obedeciam à ordem imposta, dia após dia, circulando em silêncio com cartazes e fotografias de seus filhos, ao invés de sair e evitar a aglomeração. Por esse ato performativo foram tratadas midiaticamente como insanas pelo governo, que, ao mesmo tempo, não sabia o que fazer com essa atitude de subversão semântica da ordem. A adjetivação de mulheres “loucas” deveria ser compreendida como a justificativa por não “compreenderem” os comandos que o restante da sociedade entendia muito bem – adjetivo comum e já bem aceito na clichê típica imagem da mulher inabilitada para atitudes de insurgência política. Desde o final da ditadura, as mães criaram o instituto e a Universidad Madres de Plaza de Mayo. Internacionalmente reconhecidas como uma força aglutinadora dos movimentos progressistas pelo mundo, essas instituições conectam os movimentos em torno dos direitos sociais, da memória dos perseguidos pelas diversas formas de ditadura, como também pela luta antimanicomial.

Performatividade<sup>1</sup> similar ocorreu nos protestos em Istambul no ano de 2013, insuflada, dessa vez, por grupos de redes sociais em torno dos direitos civis da população. Alguns anos antes, em virtude da proibição às manifestações públicas, e após muitas pessoas assassinadas, todos os dias se reuniam grupos com pessoas que permaneciam na imensa praça em absoluto silêncio,

---

1 “Performatividade” é um conceito desenvolvido originalmente no universo da linguística e apresentado por J. L. Austin, que fazia a distinção entre enunciados constativos e performativos, sendo estes últimos aqueles capazes de fazer “acontecer coisas”. Muito embora questionado e modificado ao longo do tempo, o conceito espalhou-se para vários usos, inclusive no campo dos estudos da performance, consolidando-se nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980, especialmente com o grupo de Richard Schechner, na Tisch School, posteriormente incorporada à Universidade de Nova York. Na visão de Schechner (2006, p. 123, tradução nossa), “a performatividade é compreendida pelos estudos da performance como estreitamente relacionada com o pós-modernismo, sendo mesmo uma parte dele”, pois este teria universalizado o “princípio da per-

paradas. Desse início derivaram as conhecidas multidões, caracterizando um tópico de sucesso, quando pensamos na mobilização em torno de uma causa. Mas, nesse caso, foi a contra-ação semântica que mobilizou o impacto do silêncio como ato – o que lembra um conto do artista dadaísta-construtivista alemão do início do século XX, Kurt Schwitters (escrito em 1919), cujo título é “Revolução em Revon”: um sujeito provoca uma municipalidade inteira porque se planta em um lugar e dali não sai. Não faz nada, não diz nada, não explica por que está ali. A sociedade da pequena vila se põe em polvorosa porque o homem lá está e dali não sai. (ELDERFIELD, 1985; LEMOINE; GESTNE, 1994) O protesto de Istambul era um silêncio muito eloquente. E uma presença absolutamente forte, como no conto do artista alemão.

*Lucio Agra: No início de 2020, em Bogotá, assisti a uma manifestação de um 'Paro Nacional', uma greve de um dia. Na praça principal da cidade, a Simon Bolívar, pouco a pouco foram se juntando os espectadores de uma plateia de show. A organização espetacular era estrategicamente feita para que à esquerda ficasse livre a visão do complexo do palácio presidencial, enquanto ao fundo – a principal via de acesso de toda a cidade à praça, uma avenida de pedestres – o caminho era livre para a chegada de grupos que se estendeu por toda a tarde. Por volta das quatro ou cinco horas da tarde, começaram a ser dadas, pelo microfone, as notícias de que grupos estavam sendo impedidos, pela repressão, de alcançar a praça. Mais tarde, depois que me retirei, era possível ver à distância a fumaça das bombas de gás, e seu ruído ainda ecoava por todo o bairro noite adentro até bem tarde. Durante o longo período de ajuntamento, vários grupos chegavam, cada um apresentando-se de um modo. Um grupo protestava com imagens de olhos em cartazes – dezenas – e simplesmente se punham mudos com esses cartazes, na escadaria da catedral metropolitana e, portanto, de frente para o palco dos shows. Outros grupos circulavam e nomadizavam na multidão, portando bandeiras. Um manifestante, individual, vestido de forma militar, carregava*

---

formance para todos os aspectos da vida social e artística”. Além do pós-modernismo, outra fonte básica da noção de performatividade está no “pós-estruturalismo, base das teorias acadêmicas da performatividade”. (SCHECHNER, 2006, p. 123, tradução nossa) No sentido que empregamos aqui, performatividade tem a ver com a tomada de consciência dos aspectos simbólicos implicados no agir em público politicamente como performance. Ver mais em Schechner (2006).

*vários cartazes escritos à mão. Mantinha uma pose como se estivesse cumprindo uma performance – era o que fazia – e tinha a seu lado uma mulher que, em trajes comuns, parecia aguardá-lo no cumprimento de uma importante tarefa. Antigos grupos guerrilheiros eram representados por um único cidadão, aparentemente bem mais velho, que não se desgarrava de sua bandeira. Lá pelas tantas, um grupo chega com máscaras e mochilas, completamente nus. Homens e mulheres vêm com inscrições em seu corpo e se deixam fotografar, manifestam-se no meio da multidão e têm outros amigos, vestidos, atentos para a eventual repressão. Lotes de adolescentes sentados no chão fazem circular garrafas de bebida. A manifestação, nesse caso, é uma espécie de grande happening em que tudo parece orquestrado para a dimensão do corpo humano. Cartazes da campanha pelo ensino público eram distribuídos. Uma vez abertos, transformavam o seu proprietário em um homem-sanduíche, devido ao seu tamanho e ao leiaute do próprio cartaz. Os corpos não são mais apenas cidadãos que estão ali para reivindicar coisas e firmar uma posição. Mais do que isso, vão performar. Ir à manifestação é performar, é produzir um certo tipo de presença, é traduzir a identidade que se quer carregar. Ainda em Bogotá, um grupo que sofreria sério revés a caminho da Simon Bolívar era constituído principalmente de homens trajados com camisetas pretas com os dizeres 'queremos trabalhar' e capuzes ou lenços no rosto. Eram motoristas de Uber, serviço que viria a ser impedido de continuar na capital colombiana a partir do final daquele mês.*

A inserção de grupos organizados de teatro, de teatro de rua, de ativismo, de performance nas manifestações políticas contemporâneas parece, dessa forma, ser um fato novo que emergiu sobretudo da década de 1990 para cá. Estudos sobre o “ativismo” costumam situar naquela década e no início do século XXI – época da eclosão de protestos contra o neoliberalismo – os *occupy* ou *ocupas*, as novas estratégias de visibilização das reivindicações de também novos grupos sociais. Um retorno às formas coletivas de enunciação política, como notou Suely Rolnik (2004) na ocasião, varreu continentes, repôs na ordem do dia as questões presentes no dia a dia de populações periféricas num contexto de reordenamento de uma globalidade.

Disso se pode retirar a óbvia conclusão – embora não óbvia enquanto fenômeno – de que há uma ascendente presença do corpo em contextos nos quais as formas do que se demonstra ou reivindica somam novas possibilidades. Mais, ao que parece, essas agora não tão novas atitudes de protesto

parecem exigir atitudes diversas na presença. As formas de resistir passam a ser formas também do reexistir – como alguns autores vêm falando –, formas que implicam necessariamente estar no lugar da cidadania de um modo bem pouco submisso ao convívio social normativo.

*Lucio Agra: Me lembro de que algumas dessas coisas ficaram evidentes quando testemunhei, de uma das esquinas da rua da Consolação, em São Paulo, a subida da malta dos protestos do Passe Livre. Tratava-se de um grupo compacto, tendo à frente muita gente 'da rua', uma expressiva ou quase total quantidade de jovens. Ficou como imagem inesquecível a absoluta ausência de bandeiras ou carros de som. Era, efetivamente, uma multidão, compacta e indistinta que subia velozmente a larga avenida, tendo à frente skatistas que caminhavam e subiam nos seus veículos, saboreando a rua aberta na marra. Megafones a pilha eram usados para gritar palavras de ordem que eram diligentemente repetidas para que o grupo de centenas, milhares, pudesse ouvir o que se gritava. Não havia também nenhuma faixa (como era comum em toda a minha vida de estudante e naquelas manifestações que mencionamos no início do texto), nenhum slogan que não fosse construído pela voz. Havia, entretanto, uma espécie de sensação de horda, um agradável e desconfortável ar de 'qualquer-um-podia-fazer-o-que-queria', talvez uma imagem forte do que tradicionalmente se entende por um grupo autogestionário. Havia, também, por outro lado, algo que me dava um certo mal-estar, porque também pareciam estar ali pessoas colhidas no caminho, cidadãos 'indignados', aquele tipo de arrivismo que arrasta pessoas na base do 'contratudo que está aí'.*

Em junho de 2013 houve fortes manifestações<sup>2</sup> que ocuparam as ruas antes e durante o evento da Copa das Confederações, potencializadas pelas mídias alternativas e redes sociais. As experiências vividas naqueles dias impactaram os caminhos e maneiras de fazer política no Brasil contemporâneo e transformaram trajetórias individuais e coletivas de milhares de pessoas que estiveram ali – muitas delas no primeiro protesto de sua vida. O movimento começou com uma causa pontual, gerada pelo aumento das passagens de

---

2 Copa das Confederações, preparo para a Copa do Mundo Fifa no Brasil. Uma tomada de consciência desse momento de visibilidade do país em abrangência mundial.

ônibus na cidade de São Paulo/SP, reivindicada pelo Movimento Passe Livre (MPL),<sup>3</sup> mas logo ganhou adesão em todo o território brasileiro.

As revoltas em diversos países, como Turquia e Egito, já antecipavam essa organização da juventude e dos grupos sociais de Facebook, como também punham em dúvida as narrativas-mestras das grandes empresas privadas, da televisão e das instituições do Estado. No Brasil, pela primeira vez pudemos acompanhar uma diferença na estratégia de produção e consumo de conteúdos narrativos de cunho documental e jornalístico, fazendo um público largo duvidar da mídia tradicional, o que, em um primeiro momento, criminalizava os protestos.<sup>4</sup> Havia uma projeção nacional forte e ocorreu um efeito de reação à criminalização de manifestantes pela mídia tradicional, trazendo mais pessoas às ruas, uma vez que usuários de redes sociais podiam acompanhar as ações dentro da manifestação em tempo real nas mídias alternativas.

*Lenine Guevara: Durante as manifestações em Salvador no dia 20 de junho de 2013, saí para a rua com a figura performativa de um projeto artístico,<sup>5</sup> portando um aparelho celular acoplado ao meu rosto, na área dos olhos. Nesse aparelho, a câmera estava virada ao contrário e capturava as informações da rua, simultaneamente gravando e servindo como um espelho para os acontecimentos e os manifestantes mais próximos a mim. A percepção visiva era parcial e foi substituída pelo celular que vedava os olhos, durante parte do trajeto. Eu só conseguia ver os movimentos próximos ao chão. O percurso era ditado pelo corpo da multidão expectante ao aproximar-se da Arena Fonte Nova, onde houve o jogo en-*

---

3 O MPL é um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente que luta por um transporte público gratuito e fora da iniciativa privada para o conjunto da população. O MPL foi batizado na Plenária Nacional pelo Passe Livre, em janeiro de 2005, em Porto Alegre/RS. Fatos históricos importantes na origem e na atuação do MPL são a Revolta do Buzu (Salvador/BA, 2003) e as Revoltas da Catraca (Florianópolis/SC, 2004 e 2005). Disponível em: <https://saopaulo.mpl.org.br/tarifa-zero/>. Acesso em: 6 jun. 2020.

4 No caso brasileiro, desenhava-se uma circunstância paradoxal. Ao contrário dos países europeus ou da maioria do hemisfério Norte, aí acrescentando-se algo do Oriente Próximo, a mídia brasileira, altamente concentrada e capitaneada por uma empresa-líder familiar, tendia a reproduzir constantemente o *status quo* vigente.

5 Projeto Artificio. Para mais informações, ver a tese de doutorado *Artificio | οιοίηθηΑ: do ofício artístico à exposição cotidiana da imagem de si*. (SALVADOR, 2017)

*tre Nigéria e Uruguai. No percurso entre a praça do Campo Grande e a ladeira do Politeama de Baixo, meu corpo estava totalmente exposto ao movimento da multidão, sensação cortada pela prematura intervenção policial, que restringiu o acesso ao estádio. O clima dentro da multidão era pacífico e temperava grupos ativistas (Marcha das Vadias, Marcha da Maconha), coletivos, artistas, cidadãos comuns acostumados ao encontro em multidão pelas festas de largo de Salvador. As performances eram esparsas e realizadas pelas marchas ativistas e por especialistas, ou seja, trabalhadores da arte e cultura, que levavam as queixas de seus grupos e coletivos, como Ivana Chastinet, que na parada do 2 de Julho se trajava da cabocla, performativamente lutando contra maquinários de construção civil, uma vez que era artista contra a gentrificação urbana em Salvador. Digo de seu caso como uma lembrança vivaz por não encontrar na memória nada relevante além de sua e da minha própria performance no dia 20 de junho, o maior e mais violento dos atos em Salvador. A sensação inicial de lazer e de surpresa com tantas pessoas na rua, uma caminhada quase silenciosa, com conversas de grupos de afinidade como se estivéssemos indo para um show, logo foi substituída por uma praça de guerra e perseguição policial, escoando a multidão de volta por todos os acessos que davam ao estádio. A impressão que tive: se não houvesse essa prematura contenção policial das multidões, que vinham por diversos acessos para chegar ao estádio, se houvessem nos deixado chegar à frente da Arena Fonte Nova, era previsível que todo o movimento iria virar uma grande festa regada a cerveja e à cultura carnavalesca que habita os corpos na capital baiana.*

*Lucio Agra: Acompanhando as manifestações em São Paulo, me lembro de me ter impressionado com a ausência de ações artísticas. Ficávamos sabendo depois da presença de grupos artísticos no meio. Mas ao mesmo tempo, em uma outra enorme da qual participei, que foi pacífica até a descida da Consolação (a partir daí começaram as perseguições e pancadarias no Centro, à noite, com o fim de intimidar; até hoje não se sabe quem ordenava essas ações), era muito prazeroso verificar a extensa participação de artistas. Nesse dia, particularmente, parecia que tínhamos novamente aquele mesmo espírito da passeata dos 100 mil em 1968, como se pudéssemos ter a convicção – e ela de fato havia – de que todos os estamentos da sociedade estavam ali representados. A performance, nesse caso, tornava-se mais cotidiana e convencional, mais afeita ao rito da manifestação.*

Lenine Guevara: *Só que ocorreu o ponto de virada. Em um átimo de segundo, o cheiro de gás lacrimogêneo invade os pulmões e provoca sensação de falta de ar. Tosse, ânsia de vômito, correria e explosões, amigas ficando para trás. Um desconhecido oferece vinagre a outro que passa mal. Por instantes, o oxigênio encontra os pulmões. Mas a nuvem de gás ainda encobre a compreensão sobre o que aconteceu nas manifestações de junho. Nunca esquecerei a sensação de ser perseguida, de ver o céu rajado de vermelho com bombas de gás que, ao cair, pareciam granadas com estrondos de morte. A gratuidade daquele ato contra uma multidão pacífica, a correria de cavalos da polícia. Toda ação montada para fazer sentir o limite da vida. Como num teatro: ainda que soubéssemos que o festim não iria matar, compreendíamos o que é um Estado voltar-se contra os corpos de seus cidadãos e ter uma multidão em pânico perseguida e arrebanhada como gado. Mas deveríamos estar nas ruas; a revolta à reatividade do Estado e a característica de happening aturdiam. Era um acontecimento que chamava ao retorno a mais outro dia de manifestação, resistir aos limites, mostrar que o teatro do medo não iria afugentar tantas vozes dissonantes que berravam em uníssono como um recém-nascido. Naquelas manifestações, sequer a cor vermelha ou o verde e amarelo faziam volume, e tinha um ar de que algo estava pra mudar porque estávamos juntos, nas ruas. Muito diverso da polarização que tomou o país desde então, em que observamos também uma explosão de conteúdos e ações individuais, performativas e de registro em atos que foram frequentes nas capitais baiana e paulista, um caldo que parece ter se formado naquele momento do mosaico informacional gerado durante a Copa das Confederações no Brasil.*

Também nas manifestações de 2013-2014, o Desvio Coletivo, dirigido pela dupla Marcos Bulhões e Marcelo Deny, professores do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), apareceu inicialmente com ações próprias e depois integrando-se aos protestos. A performance, chamada *Os cegos*, vinha sendo apresentada com êxito tanto no Brasil como em festivais e mostras mundo afora.



**FIGURA 2** – Performance *Os cegos*, pelo Desvio Coletivo, no Distrito Federal, no dia 25 de agosto de 2016, mesmo dia em que iniciou a sessão de julgamento do *impeachment* contra Dilma Rousseff, dentro da programação do Cena Contemporânea 2016

Fonte: Mídia Ninja.

Originalmente artistas de teatro, o coletivo também continha outros que vieram por causa da performance e/ou assim se consideravam – isto é, artistas da performance. O *script* revelava forte presença da organização característica do teatro. Um figurino específico – trajes de trabalho de profissionais liberais das grandes cidades, ou seja, ternos com gravata ou vestidos ou saias e pastas de couro – reforça os papéis masculino e feminino na cena dos negócios. Mas o figurino não terminava aí: o pequeno grupo de cerca de 20 pessoas trazia vendas nos olhos, e seus corpos, assim vestidos, vinham cobertos de barro dos pés à cabeça. A visão do grupo é um tanto estarrecedora e é impossível que algum lugar permaneça indiferente à sua aparição.<sup>6</sup>

De modo geral, o grupo já se colocava como um ato simultaneamente artístico e político, mas as circunstâncias começaram a demandar deles mais

<sup>6</sup> Um pequeno vídeo encontra-se na página de abertura do site do Instituto Hemisférico de Performance e Política. (HEMISPHERIC..., c2021)

ações. Se havia pequenas mudanças de uma aparição para outra, nos protestos que se seguiram à captura das manifestações de 2013/2014 por uma inflexão de direita, responsável pela polarização que explodiria no golpe de 2016 e a posterior eleição de Bolsonaro em 2018/2019, o grupo ganhou evidência quando associou sua performance a um ato em que cuspiam e urinavam sobre algumas imagens. Pode-se dizer que esse mesmo “élan” performático migrou, a seu modo, para os atos da então emergente direita, e isso inclusive foi encarecido, por seus organizadores, como característica garantidora da novidade que supostamente sua corrente representava.

*Lucio Agra: Em 2014 fui um dos curadores de um festival que fazíamos<sup>7</sup> em São Paulo, o Perfor, que, naquele ano, teve como tema a pergunta 'onde?' e se realizava nas ruas da cidade. Alguns dos performers convidados do exterior fizeram ações em dias de protesto na avenida Paulista. Um ano e meio depois, esse devir das ruas já havia sido capturado por atitudes conservadoras. Pessoas que não costumavam se apresentar em atos públicos surgiam vestidas de verde e amarelo. Senhoras de classe média improvisavam fantasias. Houve um breve período de discussão sobre a 'performance' de um 'Batman' que apareceu em uma das manifestações pelo 'impeachment'. As ruas se coalharam de bonecos infláveis depois que a Fiesp teve a medonha iniciativa do pato de borracha gigante. Aprendemos uma nova palavra – 'pixuleco' –, que, junto com 'petralhas', 'mortadelas' e outras denominações lamentáveis, ia inflando o vocabulário dos leitores da revista Veja, principal veículo de divulgação dos eventos que anunciavam lutar 'contra o fim da corrupção'. Grupos com coreografias ensaiadas, discursos ensaiados, atitudes ensaiadas, presença constante e consagração de um espaço exclusivo dos protestadores de direita, acampamento de vigília em frente à Fiesp, tudo culminou com a horrenda separação, por um muro improvisado, entre manifestantes pró e contra impeachment, na tradicional esplanada dos ministérios em Brasília/DF. O ativismo degradava-se em meio à pior derrota cultural do Brasil recente.*

---

7 O plural se refere à Associação Brasil Performance (BrP). Essa edição do festival foi curada por mim, Grasielle Sousa, Joanna Barros e Samira Brandão, bem como as subsequentes, até 2016.

A performance iria voltar ao noticiário em 2017, com acusações de pedofilia contra um artista até então quase desconhecido do público nacional. O evento incendiário foi a exibição da performance *La bête*, do dançarino Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. (BRUM, 2018) Houve um refluxo para a esfera do grotesco, depois da censura e da perseguição, mas uma quantidade bastante considerável de ações artísticas apareceu nesses tempos, a primeira incorporando as ocupações de cunho político-institucionais, o Ocupa Minc, em 2016. Os agentes do Estado passaram a dar um tom persecutório e vingativo à contrarreação da classe artística ao golpe.

Só para mostrar a multidimensão das camadas da cultura que a censura atingiu, podemos pegar os eventos que ocorreram na segunda semana de outubro de 2017. Houve a censura à segunda apresentação do espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, com a atriz transgênero Renata Carvalho, no Festival Internacional de Artes Cênicas em Salvador/BA, que teve de realocar a apresentação para o Goethe Institut ao ser proibida de apresentar em um equipamento público do Estado, o Teatro Barroquinha. Ainda nessa mesma semana houve a proibição do *show* de Caetano Veloso na ocupação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) em São Bernardo do Campo, como também a articulação do Movimento Brasil Livre (MBL) contra a palestra de Judith Butler no Sesc Pompéia, em São Paulo.

As ações persecutórias à arte, cultura e educação se agravaram desde a queda do governo Dilma Rousseff. Nessa esteira, a inconstitucional fala do então deputado Jair Messias Bolsonaro a favor do *impeachment* da presidenta, exaltando seu torturador na época da ditadura militar, transbordou os limites da narrativa, visando redimensionar e confundir o público quanto ao peso das atrocidades cometidas contra os perseguidos do regime militar. A perversão do momento brasileiro com o avanço da ortodoxia passou a integrar o Estado e refletir na política, economia e sociabilidade.

Movimentos de expressão e visibilidade por artistas que resistiram ao golpe e ao sucateamento das políticas públicas de cultura que se voltaram contra o afunilamento da mercantilização de corpos passaram a se unir aos atos contra a revogação dos direitos trabalhistas, a perseguição aos povos originários, quilombolas, movimento de lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexuais e outros (LGBTQI+) e feministas.

A reação artística e cultural foi acompanhada pela produção de uma literatura a respeito que hoje trafega no pensamento da performance contem-

porânea.<sup>8</sup> No Brasil, desde a formulação de uma nova correlação geopolítica – Sul global – até a naturalização da entrada em cena de pensadores de sobrenome nacional – contra as décadas anteriores, nas quais as universidades inchavam suas bibliografias de autores europeus –, houve o crescimento das agitações em torno das ocupações dos corpos na cidade, transversais à crescente visibilidade das questões de gênero, de etnia e de comportamentos sexuais. Não se tratava mais apenas das tradicionais reivindicações de classe.

Deve-se dizer, aliás, que o processo descrito se articula notavelmente com o crescimento das militâncias indígena, negra, feminista e LGBTQI+ no mesmo período. As formas de existência se modificam, de modo que a performance das ruas, cotidianamente, se altera com o embaralhamento dos papéis de gênero e a presença cabal de índias e índios, negras e negros e trans de todas as formas. Até então inédita no país, essa paisagem humana infla outros protestos.

As formas de resistir passam a ser formas também do reexistir, e a identidade das marchas passa a ser pautada pelos agrupamentos subalternizados que se unem a artistas, midiativistas e movimentos sociais de moradia na cidade e permanência no campo. Se há o dismantelamento dessas pautas no âmbito do Estado, que sentimos ter voltado dez casinhas no jogo político brasileiro, no que diz respeito à potência de reenquadramento simbólico da narrativa, esses grupos saem ganhando.

As marchas extenuantes que realizamos desde 2013, com incorporação antigolpista a partir de 2014, fizeram a sensação de perda de poder sentir no cotidiano, no bolso, nos empregos e mesmo no desencanto com uma possível brasilidade que nos colocasse a todos em um campo comum. Marchamos com milhões gritando “não vai ter copa” e teve copa. Depois, estilhaçados em uma diversidade enorme exposta à rua, marchamos em grupos com a composição das pessoas que se identificam com a centro-esquerda dizendo “não vai ter golpe”, teve golpe; outras milhares de pessoas, em sua maioria mulheres, puxando a marcha “ele não” e foi “ele sim”; logo, com fôlego reduzido, marcha-

---

8 Os usos mais costumeiros da versão contemporânea de performatividade têm que ver com a discussão dos “constructos” de gênero, raça e sexualidade, todos descritos como elaborações sociais complexas que envolvem modos de agir, ou seja, de performar no mundo social. A performatividade, nesse sentido, tem a ver com a tomada de consciência do modo como são construídos – e frequentemente manipulados – os papéis sociais que julgamos ser parte intrínseca da personalidade. (SCHECHNER, 2006)

mos contra a reforma da previdência, e milhares de estudantes e professores nas ruas lutaram logo no início de 2019, em que o Brasil amanheceu com cada vez mais cortes nas pautas de educação.

Precisamos de mais gente nessas marchas – é sempre essa a impressão diante da pouca notícia que ganhamos com milhões de grupos precarizados nas ruas reduzidos à linha de “esquerdistas” na narrativa que perdura. No campo simbólico, todavia, nunca antes os direitos sobre a existência e a discussão da necessidade do empoderamento dos grupos de subalternidade e diferença ganharam o dia a dia, o boca a boca da população, que passa a se ver refletida em outros espelhos. Estamos borrando a construção identitária do século XX de povo feliz e miscigenado, acolhedor e preguiçoso. Estamos vendo reparação histórica, atualização das existências, ainda que com isso tenhamos que enfrentar o *hackeamento* furioso da máquina de um Estado que quer pôr em revisão a própria ciência para preservar a colonialidade exposta e em jorro de sangue, aberta nessa fenda de marchas.

Todavia, temos ganhos: no que tange ao papel do Estado e da Constituição, se não conseguimos até agora reverter a narrativa e fazer memória dos períodos de censura e ditadura no país, essa disputa narrativa não está ganha e está sendo pautada diretamente por aqueles grupos que, com ou sem Estado de direito, continuam sendo esmagados, mortos e precarizados. Tivemos, desde o evento conjunto de adesão da identidade guarani kaiowá pelo público das redes sociais de Orkut e Facebook, um momento de inflexão, atualizando de maneira real a presença indígena para a vida do país, não como um memorial a ser celebrado no Dia do Índio, mas como uma presença ativada na sociedade. A palavra “resistência”, para as mais de 300 etnias vivas no Brasil, é cargo de 520 anos, mas nunca antes essas etnias foram tão conectadas ao público brasileiro, nem organizadas nacionalmente.

O que testemunhamos de 2013 para cá com os atos, ocupações e organizações indígenas acompanha frontalmente a evolução tecnológica e as culturas ativistas pelo mundo, seja do campo da arte, performance ou das mídias. As grandes cidades, como espaço de visibilidade e poder, são ocupadas pelos movimentos ligados à terra. Com essas ocupações, tivemos acesso a aprendizagens de tecnologias sociais e tradicionais formuladas no âmbito das lutas identitárias, ao mesmo tempo que observamos a colagem que esses movimentos fizeram com as tecnologias da performatividade, como os *culture*

*jammings*<sup>9</sup> incorporados nas marchas indígenas que não pararam no país entre 2013 e 2015.

O ato contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 215 foi uma manifestação organizada pela comissão guarani *yvyupa* no Monumento às Bandeiras, em São Paulo, em junho de 2013, em que houve a pintura com tinta vermelha sobre os indígenas representados. O monumento celebra o ganho dos bandeirantes – colonizadores ligados a Portugal – sobre os povos indígenas, conformando-os a uma posição submissa de acompanhantes daquele momento de triunfo. A tinta vermelha, naquelas manifestações, veio a representar o sangue indígena derramado, não apenas naquele momento, mas atualizado com a PEC nº 215, que reduzia as políticas historicamente conquistadas pelas diversas nações indígenas quanto à permanência em seus territórios de origem.

Essa característica de colagem e de reatualização dos usos técnicos presentes no histórico das manifestações transporta não apenas o que está em pauta, mas quem pauta. Hoje, a presença do carro de som e das faixas aparece no vácuo das vozes que não ocupavam os palanques e espaços da visibilidade. Ecos de centenas de movimentos que surgiram nesta última década, e, como dito, de 2013 para cá, se apresentam nas múltiplas correntes feministas, como a Marcha das Margaridas, e das feministas negras, a exemplo da Marcha do Empoderamento Crespo, que se unem após o assassinato da vereadora Marielle Franco no Rio de Janeiro/RJ e reconstróem o sentido de público e de política no país.

Marielle Franco e Anderson Gomes, presente!

---

9 “O culture jamming é uma prática interdisciplinar que integra o ativismo político a um referencial surgido através de algumas das primeiras vanguardas artísticas do século XX (como o dadaísmo e surrealismo), passando por manifestações posteriores em diversos países, como a internacional situacionista em Paris, a arte conceitual e os movimentos contraculturais dos anos [19]60 nos EUA (representados por grupos como os yippies e os diggers), intervenções urbanas, o *graffiti* [sic] e a estética pós-moderna encontrada na publicidade e na mídia. A partir de pequenas iniciativas, os culture jammers utilizam intervenções urbanas e performances com o objetivo de subverter as mensagens publicitárias e midiáticas, criando um discurso oposto à funcionalidade a que elas se destinam”. (MESQUITA, 2006, p. 314)



**FIGURA 3** – Vigília pelo assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro

Fotógrafo: Mauro Pimentel (2018).

## Referências

- BRUM, E. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*. *El País Brasil*, São Paulo, 12 fev. 2018. Opinião. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html). Acesso em: 28 abr. 2022.
- ELDERFIELD, J. *Kurt Schwitters*. London: Thames & Hudson, 1985.
- HEMISPHERIC Institute. Nova York: Hemispheric Institute of Performance & Politics, c2021. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- LEMOINE, S.; GESTNE, K. (coord.). *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- MESQUITA, A. L. Culture Jamming: a guerra dos memes e a crítica artística ao consumo nos EUA e no Canadá. *Projeto História*, São Paulo, v. 32, p. 313-323, 2006.
- PIMENTEL, M. *Manifestantes reunidos em torno da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2018. 1 fotografia.

ROLNIK, S. *Awaken from Lethargy: Art and Public Life in São Paulo at the Century's turn*. *Parachute*, Montreal, n. 116, p. 14-24, 2004.

SALVADOR, L. G. O. *Artifício | oioiñA: do ofício artístico à exposição cotidiana da imagem de si*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31842>. Acesso em: 30 abr. 2022.

SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

# **A prática como pesquisa nas artes da cena:** discutindo o conceito, metodologias e aplicações

Melina Scialom

## **Introdução**

A prática como produtora e produto de conhecimento no campo das artes, e, mais especificamente, nas artes cênicas, é uma práxis que vem sendo aprimorada na pesquisa acadêmica internacional há pelo menos três décadas. Ela vem adentrando o universo científico na forma de atividades práticas e/ou artísticas que articulam conhecimento gerado para elaboração de teses de doutorado, dissertações de mestrado e pesquisas de nível universitário em geral. Ela é uma forma particular de se investigar que envolve o uso de um conhecimento ou técnica – podendo ser artística ou não – que não provém de um desenvolvimento tradicionalmente científico.

Ao se diferenciar de metodologias de pesquisa providas das ciências exatas, humanas e sociais, a prática como pesquisa mergulha em propostas criativas e investiga maneiras em que estejam articuladas, enquanto atividades de produção de conhecimento. Trata-se de uma reflexão epistemológica realizada a partir da prática – fazer técnico, artístico e criativo –, ou o que chamamos de “pesquisa empírica”. Esta reflexão

identifica a prática como *domínio de conhecimento* (NELSON, 2013), cujos métodos e temas – de trabalho – atuam como objeto de pesquisa. Assim, ao longo deste capítulo falaremos do paradigma acadêmico da prática como pesquisa e como ele surge na academia, incluindo os cuidados para seu uso como metodologia de pesquisa em artes cênicas.

## Prática e pesquisa

Para dar continuidade ao capítulo, primeiramente vamos entender o que é a prática no universo acadêmico e, em seguida, o que é a pesquisa, para, então, juntar os dois. A prática é um campo de estudos que vem marcando o final do século XX e início do século XXI através do advento de tratados filosóficos e teóricos, os quais articulam o tema e formam o que Theodore Schatzki (2001, p. 11) chama de “campo de práticas”, um nexo de atividades humanas interconectadas pelo próprio fazer. Vistas como corporizadas, elas são uma coleção de atividades mediadas por materiais e organizadas em torno de conhecimento prático compartilhado. Este conhecimento pode ser entendido como um conjunto de técnicas ou habilidades corporais que um indivíduo, um coletivo ou uma cultura possuem, desenvolvem e/ou adquirem. Na tentativa de discutir tal campo, filósofos e sociólogos apontam definições diversificadas, fazendo com que, como explica Schatzki (2001), não haja um consenso nem uma única definição estabelecida.

Para desenvolvermos os argumentos deste capítulo relacionados às artes da cena, sigo com o pensamento de Ben Spatz (2015), que trabalha com o conceito de prática no campo das artes cênicas. Spatz (2015) aponta que a prática, quando entendida como uma técnica, é um tipo de conhecimento corporalizado (*embodied*) e, portanto, configura-se como um campo epistêmico. Aqui, “epistêmico” está diretamente relacionado à produção de conhecimento. Neste caso, Spatz (2015) esclarece que tanto a matemática quanto o *ballet* seriam produtores de conhecimento, cuja diferença estaria no fato de que, enquanto na primeira o conhecimento produzido se expressa fora do corpo, no segundo só pode ser articulado através da atividade corporal. Assim, a atividade corporal – prática – como conhecimento é o que nos interessa.

O conhecimento que é corporalizado e se manifesta através de atividades corporais foi definido e amplamente fundamentado por Michael Polanyi (1966) como “conhecimento tácito”. Este é um tipo de conhecimento que não

está explícito, ou seja, revelado através de algo que não seja o próprio fazer/ação. O conhecimento tácito só pode ser transmitido de pessoa para pessoa, ou seja, através da prática, do exercício e da repetição. É um saber que só é compreendido quando aprendemos uma técnica, sendo ela relacionada à fisicalidade ou à atividade cognitiva, ou pela combinação de ambas. Apesar de este conceito ser bastante abrangente e envolver diferentes tipos de conhecimento corporalizado, o que nos interessa é o que Harry Collins (2010, p. 99) chama de “conhecimento tácito somático” – *“somatic tacit knowledge”* –, ou seja, aquele que é aprendido somente através do exercício prático e que, apesar de falarmos sobre ele, não é possível reproduzir ou aprender, senão fazendo a atividade em questão.

Assim, o conhecimento tácito somático – corporizado – que se manifesta na forma de uma ou de diversas práticas está relacionado a uma materialidade ou atividade corporal realizada por meio de uma determinada experiência. Esta é apreendida quando executada, sendo, na maior parte das vezes, aprendida e transferida também através da execução e do aprimoramento de atividades corporais. Por exemplo, nas artes cênicas, a técnica enquanto prática e a prática enquanto conhecimento transmitido em ensinamentos – dentro e fora do estúdio, do ensaio, da cena e do palco – de forma sistemática e geracional são amplamente aceitas e vêm sendo utilizadas desde os primórdios das formas artísticas performativas. Técnicas de dança, de interpretação e de direção – das mais diversas – são exemplos de conhecimentos tácitos somáticos.

Articular o conhecimento que está presente na prática, no fazer, na técnica, na execução e nos produtos gerados através destas – obras artísticas – exige uma mudança paradigmática que seja capaz de articular todo este material para o avanço das pesquisas, em especial as acadêmicas. Esta abertura para novos paradigmas epistemológicos já vem sendo amplamente teorizada por cientistas sociais desde o início do século XX, sendo esta corrente chamada de *practice turn*, a qual traduzo como “virada prática”. (SCHATZKI; KNORR-CETINA; SAVIGNY, 2001) Salientar a importância da prática no pensamento contemporâneo permite ampliar o entendimento do que pode a prática no contexto da produção de conhecimento. Esta, quando associada às artes, passa a reivindicar um espaço para admitir a prática – artística e não artística – enquanto conhecimento. Tal perspectiva alimenta o campo da pesquisa em artes no âmbito acadêmico, incluindo o conhecimento tácito somático – recorrente nas práticas artísticas – como material e método de pesquisa. Nesse contexto,

passo então a investigar quais avanços – e, portanto, pesquisas – a prática, enquanto campo epistemológico, pode suscitar.

Para Prodanov e Freitas (2013), a pesquisa se configura como uma atividade de investigação para descoberta de novos conhecimentos, quaisquer que sejam eles. Os autores lembram que, além de ser um procedimento para a fabricação de conhecimento, ela acontece para a fabricação de aprendizagem, ambos amplamente articulados na esfera acadêmica. Para se realizar pesquisa existem muitos caminhos possíveis – métodos e metodologias –, que variam de acordo com o campo, a área ou o objeto a ser investigado. Ao adicionar a palavra “pesquisa” junto com a prática artística, chegamos a duas possibilidades operacionais, as quais ambas têm a arte como linguagem e meio para desenvolver processos que geram algum tipo de conhecimento – seja ele estético, científico, pedagógico, terapêutico, entre outros.

Borgdorff (2007) nos lembra que há uma distinção entre arte que é feita através de pesquisa, arte que se baseia em pesquisa – utiliza-se de pesquisa para acontecer – e arte cujo produto é pesquisa. A distinção entre cada um dos tipos de pesquisa não significa um juízo de valor relativo à importância de cada um deles. Ressaltar a diferença é, pelo contrário, valorizar cada pesquisa enquanto saberes particulares e igualmente significativos em suas áreas de atuação. O interesse deste capítulo não é discutir o fazer e a pesquisa artísticos – que envolvem criatividade e originalidade – e seu valor, mas, sim, um modo de avançar a pesquisa em artes no contexto acadêmico para contribuir com o desenvolvimento da cultura e do progresso da epistemologia na área.

Por um lado, a pesquisa artística envolve fazer buscas, explorações e conexões inspiradoras e instigantes como parte de um processo criativo em artes. A pesquisa artística nasce do fazer artístico de vanguarda – em qualquer época histórica –, quando criadores passam a buscar, investigar, perscrutar modos, meios e materiais que dialogam com suas experiências vividas. Tanto Klein (2017) quanto Mersch (2017) lembram que a pesquisa artística é um importante fator para o desenvolvimento do fazer artístico em geral, contribuindo para o avanço de um conhecimento sentido, experienciado, estético, pedagógico e político. O conhecimento produzido na pesquisa artística está contido nos processos e nas obras geradas e circula como produtos estéticos – obras de arte – ou documentações destes. Tal conhecimento por si só não é considerado acadêmico – pelos motivos que citarei a seguir –, porém

pode vir a ser analisado e discutido em pesquisas acadêmicas no campo das artes, ou o que é denominado de “pesquisa em artes”.

Já a prática artística enquanto ou como pesquisa acadêmica, por outro lado, refere-se à situação em que a prática se torna o meio – ou a situação – pelo qual algo é investigado. Neste caso, a prática artística em si é transformada em pesquisa visando a geração de determinado conhecimento, ou seja, transforma-se em um método através do qual é construída uma situação de pesquisa – projeto e execução –, indicando a produção de conhecimento em nível científico. Por sua vez, a produção de conhecimento científico depende de um conjunto de regras de avaliação e normatização que vem sendo revisado e atualizado de acordo com os paradigmas lançados por pesquisadores ao longo dos anos – através dos séculos. O método científico partiu inicialmente de um modelo positivista, que surgiu no final do século XIX, refletindo um modelo dedutivo relacionado à reunião de evidências empíricas verificáveis, as quais provêm de observações sistemáticas em experiências (laboratórios, ou seja, ambientes controlados) ou pesquisa de campo (ambientes naturais e não controlados). Estas são analisadas a partir de determinadas lógicas.

Gilson Volpato (2013) explica que o conhecimento científico clássico ou o método científico possui quatro fundamentos metodológicos, ou lógicas: a base empírica (aquilo que será investigado é “observável”, ou seja, acontece e é constatado); a amostragem (a parte ou o conjunto de coisas a serem observadas); o controle de variáveis (entendimento das ações realizadas a fim de isolá-las para verificar sua ação); e o teste de hipótese (a partir de uma hipótese inicial, que deve ser verificada e confrontada com outros estudos na área). O autor afirma que o método científico é válido e aplicável tanto para pesquisas quantitativas quanto qualitativas, sendo que a diferença estaria na base empírica, pois as primeiras se ocupam de números, enquanto as segundas, de qualidades, podendo a base empírica ser obtida através de uma multiplicidade de métodos.

Patricia Leavy (2015) elucida que os cientistas sociais perceberam a insuficiência do modelo quantitativo para modelar as pesquisas na área e assim introduziram a pesquisa qualitativa na primeira metade do século XX buscando sanar tal lacuna. Esta, baseada em um modelo indutivo, é usada para designar uma série de métodos e práticas metodológicas informadas por um conjunto de teorias e epistemologias que incluem a subjetividade – do pesquisador e do pesquisado.

Apesar de os métodos qualitativos serem amplamente utilizados para pesquisa em artes, eles não são capazes de abarcar todos os desenvolvimentos no campo, principalmente quando a prática, a experiência e a técnica entram em jogo. Assim, no final do século XX, o modelo qualitativo foi desafiado pelas práticas artísticas, que, mais tarde, se consolidaram como um novo gênero e um paradigma de pesquisa em si. As artes questionam e ultrapassam ainda mais os limites impostos do que é entendido enquanto conhecimento e técnica, propondo a inclusão do espontâneo e do desconhecido, alimentando os debates sobre a prática científica na academia. Leavy (2015) defende que, mesmo com a inclusão do estético, a pesquisa em e através das artes ainda mantém os quatro fundamentos do método científico, sendo eles adaptados para as seguintes categorias: a geração de dados, a análise, a interpretação e a (re)apresentação (apresentação).

Ainda que as artes proponham diferentes paradigmas, conteúdos e até métodos, não estão tão distantes da ciência, mantendo igualmente o mesmo objetivo. Para Leavy (2015), tanto a ciência quanto a arte procuram iluminar aspectos da condição humana através de explorações, revelações e representação – de dados e situações. Apesar de serem termos histórica e disciplinarmente distanciados, a associação e a transdisciplinaridade entre ambos são iminentes. Neste contexto transdisciplinar surge o conceito “guarda-chuva” que Leavy (2015) chama de *arts-based research*, ou pesquisa baseada em artes, e que contém todos os outros dos quais falarei adiante – inclusive, a prática como pesquisa. A autora define o termo da seguinte maneira:

Práticas de pesquisa baseada em artes são um conjunto de ferramentas metodológicas usadas por pesquisadores em diversas disciplinas durante todas as fases de pesquisa social incluindo captação de dados, análise, interpretação e representação... em que teoria e prática são interligados. (LEAVY, 2015, p. 4, tradução nossa)

As pesquisas através das artes têm como tarefa, para além das pesquisas quantitativa e qualitativa, o uso da criatividade e a intuição na produção de conhecimento, incitando novas formas de se formular, articular e, até mesmo, de elaborar as perguntas. Quando a prática artística se torna parte do estudo ou o modo de se pesquisar, ela propõe um outro olhar sobre um fenômeno, ampliando as possibilidades de entendimento deste. “A pesquisa baseada em

prática cultiva novos entendimentos e ilumina aspectos do mundo social e da experiência humana, assim como fazem a pesquisa qualitativa e quantitativa, porém de forma diferente". (LEAVY, 2015, p. 21, tradução nossa)

Uma das questões estruturantes da pesquisa baseada em artes é entender qual tipo de conhecimento necessita de uma prática criativa corporizada para ser articulado. Esta questão desafia o *cogito* de Descartes (2011), que centraliza o pensamento ou a mente como locais, modos e meios de se formular conhecimento. Este desafio acontece através de questionamentos que trazem de volta as práticas que muitas vezes foram negligenciadas pela elite acadêmica – como as atividades manuais e as técnicas corporais –, as quais transmitem conhecimento dentro de comunidades ou qualquer atividade cujo conhecimento tácito somático é transmitido de forma geracional – de pais para filhos e mestre para discípulo, por exemplo. Estas atividades desafiam a hegemonia da linguagem escrita, que continua como a principal forma de se discutir conhecimento na academia, e abrem espaço para outros meios de se realizar e de difundir a pesquisa que acontece na experiência relacional e corporal do pesquisador. Portanto, para saber o que pode determinado conhecimento tácito somático presente em uma atividade, é preciso investigá-lo através de metodologias que articulem estes saberes, não discursivamente, mas na prática.

## Prática como pesquisa

Quando a prática artística se torna a pesquisa, seu modo de se fazer é um elemento essencial para apresentar seus resultados, e entramos no paradigma da prática como pesquisa. Esta implica usar os modos, percursos, princípios e procedimentos da prática em exploração para investigar como desenvolver pesquisa acadêmica, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencadas no processo investigativo e nas suas possíveis resoluções inovadoras e relevantes para o campo – estético, pedagógico, terapêutico, entre outros – e para além dele. No caso da prática artística como pesquisa, a investigação extrapola a criação e o processo artístico e se torna o modo através do qual organizamos materiais diversos, com resultados para além do produto estético – resultados que são compartilhados e reproduzidos como conhecimento, a fim de contribuir

para campos do ensino, da pesquisa, do fazer artístico como um todo e para além dele.

Muitos pesquisadores vêm se dedicando a olhar a produção de conhecimento através da prática como pesquisa de forma rigorosa, tendo publicado monografias e editado livros especificamente para tratar do assunto. Estes livros procuram destrinchar sua epistemologia a fim de integrá-la ao currículo de pesquisas acadêmicas. Estas publicações argumentam sobre a realização, discussão e avaliação destas pesquisas, para que o rigor “científico” seja considerado. Este é o caso das publicações de Borgdorff (2007), Kershaw e Nicholson (2011), Leavy (2015) e Nelson (2013). Estes trabalhos, além de divulgar as pesquisas em artes realizadas através da prática, sugerem parâmetros para compreensão e estruturas para realização – e possível reprodução – de tais pesquisas.

Nelson (2013) explica que, apesar destes tratados e das discussões que vêm acontecendo, a prática como pesquisa ainda é mal compreendida, tanto por artistas quanto por acadêmicos. Para acadêmicos, há uma dificuldade em aceitar essa metodologia enquanto pesquisa; já para artistas, a necessidade da reflexão escrita sistemática não agrada; e, para a academia em geral, a prática aparece como um confronto ao método científico e sua respectiva produção de conhecimento. Porém, na tentativa de fortalecer esse modo de se fazer e apresentar pesquisa, diversos pesquisadores nacionais e internacionais vêm articulando o que seria a prática artística como integrante na produção de conhecimento acadêmico. Apresentam-se, assim, epistemologias que dão suporte para pesquisas cuja prática se torna conhecimento empírico e científico.

No contexto europeu, por exemplo, o holandês Henk Borgdorff (2007) vem realizando esforços para que o campo da prática artística como pesquisa seja reconhecido e aceito pela comunidade científica internacional responsável por definir as disciplinas presentes em cada categoria de conhecimento. Ele explica que, ao se tornar independente das áreas tradicionais de conhecimento – como as ciências humanas e sociais –, as artes propõem um objeto de pesquisa particular que, somado a um conhecimento incorporado ou corporalizado, lança mão de metodologias singulares para realizar suas investigações. (BORGDORFF, 2007)

Diferentes países vêm apresentando exemplos de atividades e ações em que prática – artística e não artística – se torna meio de realizar pesquisa acadêmica. No Brasil, por exemplo, Ciane Fernandes (2014, 2018) vem elaborando e divulgando a pesquisa somático-performativa como uma abordagem

metodológica para pesquisa em artes que associa a somática e a dança-teatro em uma prática performativa dentro e fora do estúdio/sala de ensaio. Já na Austrália, Brad Haseman (2006), autor de diversos artigos, no que ele defende como pesquisa performativa (*performative research*), propõe uma prática performativa/cênica enquanto paradigma independente das tradições qualitativas e quantitativas das ciências humanas e sociais. Nos Estados Unidos existe a performance como pesquisa (*performance as research*), que defende o conteúdo cênico/performativo – obras cênicas – como resultado de pesquisas acadêmicas (RILEY; HUNTER, 2009), ou, então, a pesquisa baseada em artes (*arts-based research*), a qual Patricia Leavy (2015) vê como um conjunto de ferramentas metodológicas que associam teoria e prática combinando diferentes formas e linguagens artísticas. No Canadá, por exemplo, a pesquisa-criação (*research-creation ou recherche-création*) é vista como parte das ciências humanas, envolvendo pesquisas que integram um processo criativo, um componente estético experimental ou obra de arte como parte do estudo. (CHAPMAN; SAWCHUK, 2012) Já o pesquisador John Freeman (2010) prefere utilizar o termo “pesquisa baseada em prática” (*practice-based research*) para circunscrever as pesquisas que têm origem na prática e dependem dela para ser realizadas.

Apesar da coleção de nomes, todos eles corroboram a ideia de ter atividade – artística – prática como método ou produto de pesquisa. Em vista dessa variedade de termos, e na falta de um conceito resultante de uma coligação de pesquisadores brasileiros unidos para estabelecer um campo de conhecimento tácito somático perante as agências nacionais de fomento e incentivo à pesquisa, sigo com o termo importado e traduzido para designar o paradigma epistemológico que traz práticas como elementos necessários e resultantes de pesquisas acadêmicas.

As disciplinas que preveem a prática artística como pesquisa surgem no trânsito entre os estudos que acontecem sobre produtos artísticos – arte como objeto – e a investigação prática do conhecimento produzido no fazer artístico – arte como método. Diferentemente da articulação intelectual de conceitos, a prática criativa como pesquisa investiga procedimentos, questões e especialidades (*expertise/conhecimento*) através de experimentos (prática) e o que estes são capazes de fazer (o que pode a prática). Ela opera em uma materialidade distinta da articulação teórica – social, biológica ou científica –, podendo ser entendida como pertencente a um paradigma ontológico. Ao contrário de ser um conhecimento que envolve uma articulação cognitiva

e intelectual *sobre algo* – “*knowing that*” –, Piccini e Kershaw (2004) explicam que este é um conhecimento gerado através de ou como – “*knowing how*”.

Desse modo, a troca da pesquisa *sobre algo* para *através* ou *por meio* deste algo promove a integração do pesquisador (que possui particularidades e especialidades técnicas, ou seja, conhecimento tácito somático corporalizado) à sua pesquisa (criação e resposta de suas próprias perguntas). Ao invés de se realizar comentários sobre o já conhecido e existente – como acontece na pesquisa sobre algo –, a prática como pesquisa promove uma abertura para o desconhecido, para o performativo, o criativo, o empírico, o somático e o experimental. De acordo com o pesquisador britânico Baz Kershaw (2009), ela pode ser vista como um uso de processos criativos e corporalizados como métodos de pesquisa. Mas para além de gerar conhecimento empírico, Barrett e Bolt (2007) explicam que a disciplina da prática como pesquisa também gera paradigmas teóricos e filosóficos para a prática artística contemporânea, alimentando, assim, tanto o campo acadêmico quanto o fazer artístico em geral.

Na tentativa de definir concisamente este paradigma metodológico, Nelson (2013, p. 8, tradução nossa) articula que a prática como pesquisa envolve um

projeto de pesquisa em que a prática é um método de investigação-chave, e em que, em respeito às artes, a prática (escrita criativa, dança, partitura/apresentação musical, teatro/performance, exposição visual, filme ou outra prática cultural) é submetida [para avaliação] como evidência significativa de uma investigação de pesquisa.

As palavras de Nelson (2013) lembram que este modelo contém tanto componentes discursivos – escritos – como também componentes práticos – artísticos. Nesse caso, o componente prático esclarece aquilo que é articulado na escrita acadêmica – presente em teses, dissertações e artigos. Por outro lado, o componente escrito surge a partir da experimentação prática realizada, fazendo com que um retroalimente o outro – teoria e prática que se constroem juntas. Desse modo, um projeto de prática como pesquisa envolve um conjunto de métodos para dar conta de ambas as atividades práticas e discursivas, exigindo assim um rigor de pesquisa mais apurado. Não há uma fórmula de métodos que constituem um projeto de prática como pesquisa, pois a construção metodológica depende exclusivamente da especificidade do estudo traçado e do conhecimento tácito somático envolvido, podendo va-

riar de acordo com as técnicas utilizadas, o contexto, a orientação filosófica, o tipo de estudo desejado etc.

A discussão sobre o rigor é essencial para que as pesquisas sejam debatidas e divulgadas em âmbito acadêmico. Autores como Piccini e Kershaw (2004), Nelson (2013), Freeman (2010), Spatz (2015), entre outros, têm enfatizado a necessidade de rigor ao se trabalhar com a prática como forma de conhecimento, no sentido de definir formas de avaliação adequadas aos métodos e aos resultados obtidos através de tais pesquisas empíricas. Eles concordam que o rigor está diretamente ligado à avaliação dos trabalhos – principalmente os de doutorado, que propõem inovação de conhecimento e uma hipótese inédita (esta não necessariamente antecede a pesquisa, podendo surgir no momento da reflexão escrita). Esta avaliação inclui: considerar os pontos de partida da pesquisa e os problemas que geraram sua hipótese; apresentar o campo de conhecimento no qual se insere e as pesquisas anteriores já realizadas sobre o assunto; ponderar sobre a genealogia das práticas artísticas utilizadas na pesquisa em contraponto às exigências acadêmicas de originalidade da investigação; considerar a especificidade da linguagem artística utilizada e seu deslocamento para o espaço acadêmico; refletir sobre a transmissão do conhecimento gerado no projeto em relação ao que é esperado pela academia; e, por fim, avaliar como as formulações binárias entre processo/produto, teoria/prática, ontologia/epistemologia, artista/acadêmico são trabalhadas. (KERSHAW, 2011)

A pesquisa performativa de Haseman (2006) advoga por um paradigma em que a avaliação do rigor não pousa sobre uma hipótese – preliminar. Porém, a ausência de uma hipótese, isto é, um norte de investigação, não exclui a importância de se evidenciar a potência do ato performativo e os efeitos que este traz através de sua realização para se justificar um projeto de pesquisa. Na ausência de uma hipótese de pesquisa, Barbara Bolt (2016) explica que o rigor se encontra justamente em se aprofundar no conceito de performativo para entender sua proposta quando associada à pesquisa acadêmica. Através do entendimento de que performatividade ou ato performativo *faz algo* ao invés de *descrever algo*, a autora sugere que na pesquisa performativa avalia-se o que o trabalho ou a performatividade em si faz/fez, ao contrário de descrevê-la. Em vez de tentar provar uma verdade objetiva – como nos casos das pesquisas quantitativas e qualitativas –, busca-se uma verdade particular que está relacionada ao experimentalismo sobre determinada prática ou atividade. Isto porque uma prática – artística – não é padronizável, ou seja,

nunca será repetida da mesma forma, e portanto escapa à tentativa de padronização exigida pelo método científico. A autora explica que, neste caso, o performativo implica uma repetição, mas que, ao contrário de se seguir um padrão metodológico pré-determinado – que permite a padronização para obtenção de resultados semelhantes –, se aporta na diferença que existe na singularidade da prática e do ato performativo, já que nas artes não é possível reproduzir um trabalho exatamente como o anterior. Assim, Bolt (2016) propõe ferramentas pragmáticas para avaliação das pesquisas performativas, como o mapeamento do movimento e do deslocamento entre conceitos, entendimentos, metodologias, prática, afeto e experiência sensorial – gerados na pesquisa –, além daquilo que o trabalho revelou: se novos conceitos surgiram, se uma prática foi modificada ou desenvolvida, sempre evidenciando o conhecimento gerado.

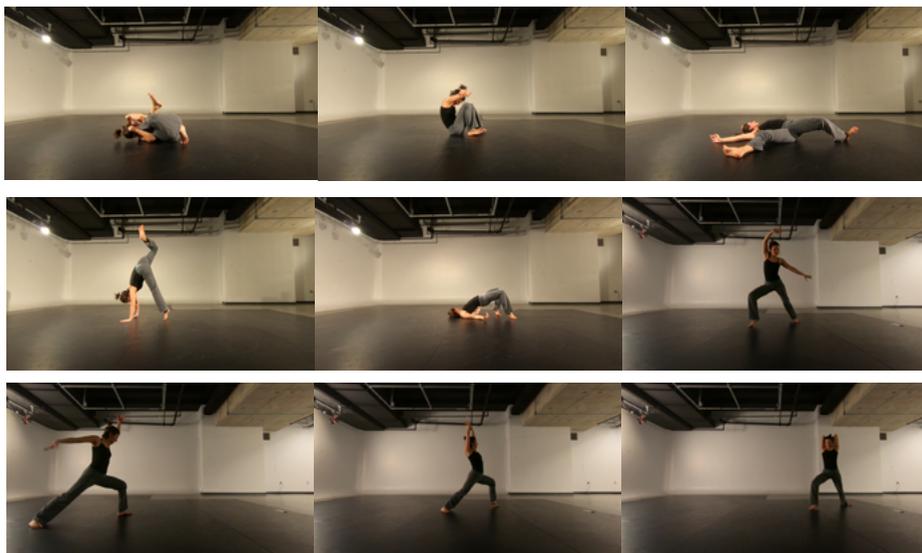
## A pesquisa corporalizada

Desde 2008, antes mesmo de entrar em contato com as teorias anteriormente citadas, venho utilizando a prática artística como pesquisa em meus projetos de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Ao ser convidada pela minha orientadora de mestrado, professora dra. Ciane Fernandes, a levar minha pesquisa para o seu Laboratório de Performance, encontrei uma forma de trabalhar com meus pensamentos através do meu corpo em movimento. Depois dessa experiência, venho alimentando minha curiosidade sobre o que pode o conhecimento tácito somático na pesquisa em artes cênicas e, assim, surgiram as práticas laboratoriais que desenvolvi durante o doutorado e nos grupos de pesquisa do pós-doutorado. Estas integraram as metodologias de minhas pesquisas, como maneiras de se desenvolver os objetivos propostos e trabalhar com as hipóteses lançadas através da linguagem do movimento expressivo.

Assim, uma das formas em que a prática vem surgindo nesses trabalhos são o que venho chamando de *laboratórios de pesquisa de movimento expressivo*. Estas pesquisas foram detalhadas em publicações anteriores (SCIALOM, 2017, 2020b; SCIALOM; MOREIRA; NUNES, 2019) quando explico como desenvolvi estes laboratórios em diferentes ocasiões e projetos. O uso de laboratórios como um espaço que associa arte à ciência num contexto artístico-acadêmico vem sendo investigado desde o final do século XX, em busca

de ampliar os limites do que é considerado conhecimento e como ele é produzido em ambos os contextos.

Alimentada por inquietações similares, venho mergulhando em perguntas que só podem ser respondidas quando o corpo entra em movimento, sob a perspectiva da pesquisa corporalizada (*embodied research*). Esta se configura como um paradigma de pesquisa em que a atividade corporal é o lócus onde a investigação acontece. A pesquisa corporalizada é uma forma de pesquisar que usa do corpo e de suas técnicas como plataforma indispensável de investigação.



**FIGURAS 1 A 9** – Melina Scialom em laboratório na Concordia University, Canadá, em 10 de março de 2020 e 12 de março de 2020, durante investigação sobre a consciência afetiva do movimento como parte da pesquisa de pós-doutorado em Dramaturgia na Dança

Fonte: acervo da autora.

Apesar de todos os pesquisadores terem um corpo e realizarem suas pesquisas através desse corpo, para muitos tipos de pesquisa tanto faz a posição ou as ações que o corpo está realizando no momento em que ela acontece – por exemplo, se o corpo está sentado, em pé ou andando –, pois não determinam os resultados daquilo que está sendo pesquisado. O que importa, nesses casos, é o conteúdo escrito/descrito na tese e no artigo, e o corpo permanece como um instrumento que viabiliza o estudo. Na pesquisa corporalizada, pelo contrário, o interesse e a pergunta estão sobre o que pode um corpo. (SPATZ,

2017) Ou seja, o corpo e suas técnicas/práticas são o objeto de estudo – a curiosidade está justamente sobre as ações que este corpo faz, envolvendo a experiência daquele que realiza o movimento. Assim, a pesquisa corporalizada não é um método, mas uma metodologia que integra diferentes métodos, tão abrangentes quanto as possibilidades daquilo que pode um corpo.

Através da lente da pesquisa corporalizada, minha corporeidade passa a organizar pensamentos através do movimento expressivo, ora de forma controlada, envolvendo raciocínio metódico e analítico, ora sem este controle, envolvendo improvisações que são documentadas e posteriormente analisadas. Para a análise do material gerado em laboratório, venho usando da práxis de Laban e das propostas de análise em movimento (FERNANDES, 2006, 2018) associadas a ela. Estes laboratórios vêm acontecendo no intuito de, através da prática, experimentar perguntas e testar hipóteses de modo a deixar que o corpo em movimento traga respostas, ou, então, proponha novas perguntas à pesquisa. Nessas circunstâncias, venho usando da práxis de Laban como “paradigma de orientação e prática” (KNOWLES; COLE, 2008, p. xii), ou seja, um conhecimento tácito somático que fundamenta minhas investigações empíricas – das quais as mais recentes envolvem a dramaturgia na dança. (SCIALOM, 2020a)

Os laboratórios, portanto, oferecem o espaço para que o conhecimento tácito somático oriundo da corporeidade do(a) pesquisador(a) opere de forma a organizar pensamentos de forma integrada e não dualística – que separa o fazer do pensar. Esse procedimento é uma proposta que reverbera as palavras de Dwight Conquergood (apud SCHECHNER, 2006, p. 24, tradução nossa):

O desafio contínuo da nossa agenda colaborativa é de recusar e desbancar a divisão de trabalho profundamente enraizada, *apartheid* de conhecimentos, que é encenada na academia como a diferença entre fazer e pensar, interpretar e produzir, conceituação e criatividade. A distinção de trabalho entre teoria e prática, abstração e incorporação/corporalização, é uma escolha arbitrária e instalada, e, como todos os binarismos, é uma armadilha.<sup>1</sup>

---

1 “The ongoing challenge of our collaborative agenda is to refuse and supersede the deeply entrenched division of labor, apartheid of knowledges, that plays out inside the academy as the difference between thinking and doing, interpreting and making, con-

## Conclusão

Depois de revisitar o conceito de prática, de pesquisa, da prática como pesquisa e da pesquisa corporalizada, inspirada nas palavras de Dwight Conquergood (apud SCHECHNER, 2006), concluo este capítulo fazendo uma reflexão sobre a presença da prática como pesquisa na academia. Este paradigma de pesquisa vem apresentando possibilidades de associação entre teoria e prática em busca de reduzir a atividade acadêmica binária que separa os dois em níveis de importância e relevância no fazer científico. Uma forma de se reverter este dualismo tem sido considerar o fazer artístico e suas técnicas como metodologias de pesquisa. Outra é considerar a própria arte como aquela que orienta os caminhos da pesquisa e que aponta as metodologias necessárias para que ela aconteça.

Percebo que, apesar de a proposta transdisciplinar metodológica da prática como pesquisa ter sido definida e justificada no contexto acadêmico no hemisfério Norte, isso não quer dizer que países do Sul não têm integrado o cenário e batalhado para que a prática artística participe da composição de um paradigma metodológico de pesquisa. Acredito que a necessidade de se sistematizar modos de avaliação da prática como pesquisa tenham influenciado uma produção bibliográfica em massa sobre o assunto. Justamente por essa necessidade não ter a mesma importância em países como o Brasil, a prática artística como pesquisa não precisou ser regulamentada através de um termo específico e, portanto, não teve produção acadêmica em massa que se debruçasse exclusivamente em defender tal paradigma perante as agências de fomento à pesquisa, como vimos nas publicações estrangeiras citadas neste capítulo. A falta de representatividade, porém, não indica de maneira alguma a sua ausência. A prática como pesquisa – articulada de forma mais ou menos rigorosa – tem circulado amplamente nas pesquisas em artes cênicas realizadas no Brasil.

É importante ressaltar que ser artista e pesquisar através da prática (pesoal) não é exclusividade da pesquisa artística ou, até mesmo, da prática como

---

ceptualization and creativity. The distinction of labor between theory and practice, abstraction and embodiment, is an arbitrary and rigged choice, and like all binarisms it is booby-trapped”.

pesquisa. Richard Schechner (2006) lembra, por exemplo, que a prática artística é uma grande parte do projeto dos estudos da performance (*performance studies*).<sup>2</sup> Ele aponta que muitos dos pesquisadores também são artistas. Isso quer dizer que existe uma relação forte entre “estudar performance e realizar performance” (SCHECHNER, 2006, p. 1, tradução nossa), demonstrando que os artistas têm contribuído de forma singular para a pesquisa acadêmica, influenciando seus métodos e conteúdos de investigação. Tal contribuição também tem sido amplamente reforçada por Patricia Leavy (2015) e Graeme Sullivan (2010).

Por fim, termino este capítulo provocando a reflexão das formas artísticas de criar, trabalhar, produzir, questionar podem não somente integrar pesquisa, mas fomentar novos questionamentos, desafiar epistemologias, conceitos e padrões já estabelecidos, podendo, assim, alimentar as discussões e a produção passada, presente e futura em arte. Chamo também a atenção para como uma prática e o conhecimento tácito somático contido nela integram uma pesquisa considerando o rigor necessário para tê-la como plataforma de conhecimento acadêmico.

## Referências

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARRETT, E.; BOLT, B. *Practice as Research Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I. B. Tauris, 2007.
- BOLT, B. Artistic Research: A Performative Paradigm? *Parse Journal*, Gothenburg, n. 3, p. 129-142, 2016. Disponível em: <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>. Acesso em: 20 maio 2020.
- BORGENDORFF, H. The Mode of Knowledge Production in Artistic Research. In: GEHM, S.; HUSEMANN, P.; WILCKE, K. (ed.). *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: transcript, 2007. p. 73-80. (Tanz Scripte, 9).

---

2 Não confundir “estudos da performance” (*performance studies*) com a “arte da performance” (*performance art*). Enquanto os primeiros são um campo interdisciplinar de estudo que usa da performance – um termo abrangente que denomina todos os tipos de apresentação artística, cultural ou movimentos sociais – como lente para se estudar o mundo, a segunda, por sua vez, é uma linguagem artística em si mesma.

CHAPMAN, O.; SAWCHUK, K. Research-creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *Canadian Journal of Communication*, Salt Spring Island, BC, v. 37, n. 1, p. 5-22, 2012.

COHEN, B. B. *Sentir, perceber, e agir: educação somática pelo método body-mind centering*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

COLLINS, H. *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. [S. l.]: Priberam Informática, c2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

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

FERNANDES, C. Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *Art Research Journal*, Natal, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014.

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

FREEMAN, J. *Blood, Sweat and Theory: Research Through Practice in Performance*. Oxfordshire: Libri, 2010.

HANNA, T. *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. New York: Holt Reinhart, 1970.

HASEMAN, B. A manifesto for performative research. *Media International Australia*, Thousand Oaks, CA, v. 118, n. 1, p. 98-106, 2006.

KERSHAW, B. Introduction. In: ALLEGUE, L. et al. (ed.). *Practice-as-research: in Performance and Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 16-33.

KERSHAW, B. Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action. In: KERSHAW, B.; NICHOLSON, H. (ed.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. p. 63-85.

KERSHAW, B.; NICHOLSON, H. (ed.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KLEIN, J. What is Artistic Research? *Journal for Artistic Research*, [s. l.], 23 abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22501/jarnet.0004>. Acesso em: 29 abr. 2020.

KNOWLES, J. G.; COLE, A. L. *Handbook of the Arts in Qualitative Inquiry: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2008.

LEAVY, P. *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*. 2nd. ed. New York: The Guilford Press, 2015.

- MERSCH, D. Aesthetic Difference: On the 'Wisdom' of the Arts. In: QUESTIONING AESTHETICS SYMPOSIUM: ARTS RESEARCH & AESTHETICS, 2017, Barcelona. *Anales* [...]. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2017. Disponível em: [https://transaestheticsfoundationdotorg.files.wordpress.com/2016/01/merschdieter-aesthetic\\_difference-on\\_the\\_wisdom\\_of\\_the\\_arts.pdf](https://transaestheticsfoundationdotorg.files.wordpress.com/2016/01/merschdieter-aesthetic_difference-on_the_wisdom_of_the_arts.pdf). Acesso em: 20 nov. 2019.
- MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, c2022.
- MIRANDA, R. *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NELSON, R. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- PICCINI, A.; KERSHAW, B. Practice as Research in Performance: From Epistemology to Evaluation. *Digital Creativity*, London, v. 15, n. 2, p. 86-92, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14626260408520170>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- POLANYI, M. *The Tacit Dimension*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1966.
- PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.
- QUEIROZ, L. Corporalização: BMC em dança. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 39-49, 2012.
- RILEY, S. R.; HUNTER, L. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- SCHATZKI, T. R. Introduction: Practice Theory. In: SCHATZKI, T. R.; KNORR-CETINA, K.; SAVIGNY, E. (ed.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York: Routledge, 2001. p. 10-23.
- SCHATZKI, T. R.; KNORR-CETINA, K.; SAVIGNY, E. (ed.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. New York: Routledge, 2001.
- SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. 2nd. ed. New York: Routledge, 2006.
- SCIALOM, M. *Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil*. São Paulo: Summus, 2017.
- SCIALOM, M. O performer como dramaturgo no processo criativo. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE UNICAMP, 10., 2020, Campinas. *Anais* [...]. Campinas, SP: Unicamp, 2020a.

- SCIALOM, M. The Thinking Body-in-motion: Studio Laboratory Practice in Researching Laban in Brazil. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 12, n. 1, p. 77-93, 2020b.
- SCIALOM, M.; MOREIRA, G. M.; NUNES, A. F. Investigando a dramaturgia afetiva através da prática como pesquisa: espetáculo Memórias. In: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 2019, Campinas, SP. *Anais [...]*. Campinas, SP: Lume Teatro, 2019.
- SPATZ, B. *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*. New York: Routledge, 2015.
- SPATZ, B. Embodied Research: a Methodology. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 1-31, 2017.
- SULLIVAN, G. *Art Practice as Research: Inquiry in Visual arts*. 2nd. ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2010.
- VANDERLINDEN, B.; OBRIST, H.-U. *Laboratorium. Former West*, Utrecht, 1999. Disponível em: <https://formerwest.org/ResearchLibrary/Laboratorium>. Acesso em: 2 jun. 2018.
- VOLPATO, G. *Ciência: da filosofia à publicação*. 6. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.



## **Explorando a dança que emerge:** pesquisa-criação coreográfica ativada por espacialidades além do palco cênico

Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Segundo Preston-Dunlop (1998a), Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg (2010) e Adshead (1988), a dança faz-se a partir de um nexos formado pelos componentes<sup>1</sup> dançarino(a), movimento, espaço – onde a dança acontece – e elementos aurais. A maneira como uma obra é oferecida ao(à) espectador(a), incluindo o gênero e o estilo em que se enquadra ou para onde aponta, a maneira como está emoldurada e situada no espaço da apresentação, as visões de mundo e escolhas temáticas e de movimento feitas pelo(a) coreógrafo(a), a formação corporal deste(a) e dos(as) dançarinos(as),

---

1 Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg (2010) utilizam o termo “strand” na expressão “strands of the dance médium”; Adshead (1988) utiliza o termo “componente”. “Strand” tem várias possibilidades de tradução para o português: fio, linha, cordão, vertente. Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg (2010) afirmam que escolheram esse termo, em detrimento de “componente”, pois o primeiro dá a ideia de fios que se entrelaçam, que é como o medium da dança opera, ao passo que “componente”, em seu entendimento, refere-se a partes estanques de um mecanismo. Achei muito difícil trabalhar com uma tradução de “strand” – ficaria “os fios da dança”, por exemplo. Assim, escolhi trabalhar com “componente”, porém, mantendo o mesmo entendimento de Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg (2010) de que são partes que se interconectam e se influenciam entre si.

os tipos de corpo, gênero, etnia e classe social dos(as) dançarinos(as), a maneira como a presença desses corpos é agenciada, as convenções teatrais e sociais a que a obra está ligada, como o(a) coreógrafo(a) trata a representação de gênero, todos esses fatores constituirão camadas significativas às quais o(a) espectador(a) irá acrescentar/sobrepor as suas, ambas contendo elementos verbais e não verbais. A cada alteração que se faz em um dos componentes, o nexos se modifica e gera maneiras diversas de fazer e de fruir dança.

Neste texto, enfatizo a potencialidade que o componente espaço engendra para criar novos nexos de dança, concentrando-me em espacialidades além do palco cênico. Primeiramente, abordo quatro artistas de dança marcantes, em contextos espaçotemporais diversos: Rudolf Laban, Anna Halprin, Lia Robatto e Regina Miranda. Posteriormente, exponho minha prática coreográfica em três criações para além do palco cênico. Valorizo o papel propositor e organizador do próprio *medium* da dança e a escolha de uma abertura e sensibilidade por parte do coreógrafo de escutar e acolher essas proposições e organizações.

A partir de vários escritos sobre história da dança, temos o conhecimento de que a dança cênica – aquela que é executada e assistida em um local especialmente destinado a tal e tendo como finalidade principal a artística, ou seja, fruir a obra – se desenvolveu a partir da época do Renascimento, com o estabelecimento do balé clássico. A partir de então, teatros e casas de espetáculo passaram a ser os principais locais onde assistir a danças cênicas. O tipo de palco cênico que se tornou mais usual foi o palco italiano, com a exploração da frontalidade e da separação clara entre artistas e público. Várias revoluções de como utilizá-lo e explorá-lo seguiram-se simultaneamente a várias revoluções do papel dos demais componentes da dança. O olhar do espectador também tem se modificado. E, claro, tudo isso ligado às modificações nos costumes, na política, na economia, nas ciências etc. O nexos que compõe a dança está ligado ao nexos que compõe a vida e a sociedade.

Revoluções que têm acontecido no palco cênico incluem a organização simétrica e hierarquizada do balé, as configurações grupais e solistas de Martha Graham, a desierarquização dos locais do palco por Merce Cunningham e as criações de mundos diversos por Pina Bausch, citando alguns exemplos de uma multitude de criadores e proposições de dança. (BOURCIER, 2001; CUNNINGHAM, 2014; FERNANDES, 2007) Entretanto, impulsionados a experimentar outras relações espaciais, vários artistas de dança arriscaram sair do lugar já “garantido” do palco cênico e procurar e explorar outros espaços

onde a dança pudesse acontecer. Isso, sem dúvida, altera o nexo entre os componentes, resultando em trabalhos diferenciados. Selecionei quatro artistas de dança, de épocas e locais diversos, para mostrar brevemente seus distintos trabalhos além do palco cênico: Rudolf Laban (Bratislava, Eslováquia, 1879-Weybridge, Reino Unido, 1958), Anna Halprin (Winnetka, EUA, 1920-Kentfield, EUA, 2021), Lia Robatto (São Paulo, Brasil, 1940-) e Regina Miranda (Rio de Janeiro, Brasil, 1948-).

Laban nunca desgostou do palco cênico. Pelo contrário, de acordo com Preston-Dunlop (1998b), muitas de suas primeiras incursões na dança foram nos palcos dos cabarés dadaístas de Paris e Zurich. E manteve, a um tempo, não só uma, mas duas companhias de dança, a Tanzbühne Laban e a Kammer-tanzbühne, cujos trabalhos eram apresentados, em sua maioria, em palcos cênicos. Para os fins deste texto, é de suma importância mencionar o período em que Laban realizou seus cursos de verão no Monte Verità em Ascona, Suíça, entre 1913 e 1915, nos quais, com o objetivo de viver em harmonia com a natureza e o cosmos em uma convivência comunal, as experiências em dança renderam vários trabalhos artísticos criados e apresentados em meio à natureza, além do fato de suas escalas espaciais terem sido primeiramente testadas (PRESTON-DUNLOP, 1998b), pesquisa e criação retroalimentando-se em uma espacialidade *sui generis*. Destaco *Sang an die Sonne – Canção ao Sol* – (1915), um “hino dançado” apresentado nas encostas de Ascona, um trabalho de matizes ritualísticas, com início às 18h30, ao pôr do sol, e finalização na manhã do dia seguinte. (PRESTON-DUNLOP, 1998b) Fora do contexto de Ascona, um outro célebre trabalho foi *Tanwind und der Neuen Freude*, composto por um grande coral de movimento, apresentado em um teatro ao ar livre na cerimônia de abertura das Olimpíadas de Berlim em 1936, em meio a complexidades, riscos e ameaças de viver sob a égide do governo nazista alemão. Acrescento as experimentações ao ar livre no período em que Laban viveu e trabalhou em Dartington Hall, Inglaterra, em seu exílio pós-guerra.

Anna Halprin foi altamente influenciadora para a primeira geração de coreógrafos pós-modernos norte-americanos, pioneira com seu trabalho improvisacional em relação com o espaço urbano e o meio ambiente e seu posterior trabalho de cura, com um legado de sete décadas. Sua carreira está interrelacionada com a de seu marido, Lawrence Halprin, paisagista, e ambas foram informadas pelas inter-relações entre dança, arquitetura e *design*. Merriman (2010) informa que ambos consideravam a relação com o espaço

como dimensões afetivas, e que com as performances-eventos de arquitetura e dança que criaram estavam interessados em como espaços de performance e as performatividades do espaço eram encenados através da inter-relação coreográfica de corpos em movimento e ambientes.

Lawrence Halprin projetou e construiu – juntamente com Bill Woorster – a residência do casal na costa da Califórnia, no final dos anos 1940, em estreito contato com a natureza, em meio a um bosque de sequoias. Nessa casa projetou e construiu – junto com Arch Lauterer – um *deck* de dança para Anna. Lá ela desenvolveu e apresentou muitos de seus trabalhos e ministrou aulas e *workshops*. (MERRIMAN, 2010) Assim, Anna Halprin transgrediu o ensino e a arte da dança em suas espacialidades, desafiando tanto o espaço cúbico tradicional dos estúdios de dança quanto os espaços tradicionais de prosênio para apresentações. Na metade dos anos 1950, Anna Halprin decidiu romper de vez com a dança moderna, explorando diversos locais para apresentação ao longo das décadas seguintes, englobando espaços urbanos e na natureza, como automóveis, cachoeiras, praias, florestas, instalações artísticas na natureza, ruas, museus, parques, montanhas. (HALPRIN, 1995) A questão espacial foi apenas um dos componentes da dança que Halprin transgrediu. Suas outras transgressões incluem a exploração e refinamento de vários modos de improvisação como investigação e como apresentação de dança, a quebra de barreiras entre *performers* e plateia e entre vida e arte, a experimentação da nudez, a valorização do autoconhecimento e da relação com o ambiente, o trabalho de inclusão de grupos minoritários raciais e sociais.

Uma das pioneiras da dança contemporânea no Brasil, Lia Robatto, instigada por sua formação e trabalho com Yanka Rudzka e seguindo o intuito de experimentação, criou, a partir do início dos anos 1960, principalmente em Salvador/BA, diversos espetáculos para espaços além do palco cênico – não deixando de criar também para o palco –, que batizou de “dança ambiental”. (ROBATTO, 1994, p. 344) A coreógrafa relata sua motivação para tal:

Assim como qualquer artista plástico se sentiria preso ao lhe ser imposto um tamanho e proporção determinada para desenvolver seu trabalho criativo (a dimensão das suas telas, por exemplo), eu me sinto incomodada com as condições físicas rígidas dos teatros convencionais.

Daí surgiu a minha necessidade de buscar outras soluções para as montagens de minhas criações coreográficas. A DANÇA AMBIENTAL,

onde explorei espaços cênicos inusitados, que propiciam atmosferas expressivas próprias, tais como: bastidores, camarins e camarotes dos teatros tradicionais, transformados em palco, assim como marquises e escadarias, jardins e praças públicas, monumentos históricos arquitetônicos, grandes salões de exposições, etc. (ROBATTO, 1994, p. 344)

Dentre suas montagens e respectivos espaços estão – considerando produções até o início da década de 1990 – *Espetáculo experimental* (1966), no pátio interno do Convento do Carmo, Salvador/BA; *Invenções* (1969), no Solar do Unhão, Salvador/BA, e em outros espaços; *Morte, paixão e vida* (1970), nas escadarias externas do Teatro Castro Alves, Salvador/BA; *Amar amargo* (1971) e *Interarte I e II* (1971, 1972), no prédio em construção do Instituto Goethe, Salvador/BA; *Jogo alto, 30.000 pés* (1973), no Pavilhão da Bienal de São Paulo/SP; *Vertigem do sagrado* (1976), espetáculo itinerante por seis espaços cênicos do Museu de Arte Moderna (MAM) da Bahia; *Mo(vi)mentaliz(ação)* (1977), no foyer do Teatro Castro Alves, Salvador/BA; *Ao pé do caboclo* (1977), na Praça 2 de Julho, Salvador/BA; *Mobilização* (1978), em 33 espaços, dentre externos, internos e cênicos do Teatro Castro Alves, Salvador/BA; *Viravolta* (1978), em diversos espaços e cidades; *Salomé* (1981), no conjunto arquitetônico do Convento de Santa Tereza, Salvador/BA; *Sinfonia de Salvador* (1993), na Praça Municipal de Salvador/BA. Além de questionar ativamente espacialidades na dança, Robatto explorou as relações interartes – dança, teatro, música, artes plásticas –, a contribuição criativa dos dançarinos e demais artistas e o tratamento da cultura brasileira em sua visão de dança contemporânea.

Regina Miranda, com a Cia. Atores-Bailarinos e vários outros artistas, criou trabalhos para palco e para espaços além deste. Ela nomeia o formato cênico para estes últimos de “instalação coreográfica” (MIRANDA, 2008, p. 90), que define como

[...] a experiência em um formato cênico que situo em espaços não convencionais já existentes, para os quais crio uma alteração, e até mesmo ambientações específicas, que aproximem plateia a atores a ponto de estarem ambos imersos no mesmo lugar, e onde os atores trabalham em um sistema coreográfico semi-aberto, estruturado de forma a provocar uma apreensão imediata e mais imagética. (MIRANDA, 2008, p. 90)

Emblemática dessa proposta é *Divina comédia* (1991), obra que ocupou todos os espaços do MAM do Rio de Janeiro/RJ, dos porões ao teto, passando por espaços administrativos, jardins e espaços de exposição. Os 146 integrantes permaneciam nos mesmos ambientes, os quais correspondiam a cada canto da *Comédia*, cada um tornando-se “corpos-cenário em movimento”. (MIRANDA, 2008, p. 90)

Outras obras de Miranda para espaços além do palco cênico são: *Tá com fome? Não, tou com febre* (1988), em uma loja de móveis usados na rua do Lavradio, Rio de Janeiro/RJ; *S.Thala* (1993), na Fundação Progresso, Rio de Janeiro/RJ; *Rua Alice, 75: quartos de aluguel* (2001), em uma casa no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro/RJ. Miranda também aplicou a utilização de espaços para além do palco cênico no evento internacional Encontro Laban, por ela organizado em 2002 no Rio de Janeiro. Na noite de apresentações artísticas foram utilizados salas, salões e recantos do Parque Lage.

Em 20 anos de prática coreográfica, tenho favorecido a experimentação como principal meta. Por mais seduzido e tentado a alcançar uma assinatura reconhecível em um trabalho de autor, escolhi permanecer aberto a novas investigações e explorações a cada nova criação. Tenho explorado, juntamente com o grupo que dirijo, Cláudio Lacerda/Dança Amorfa<sup>2</sup> – com base em Recife/PE –, movimento não narrativo e temas como moda, relação com a cidade, indivíduo *versus* sociedade, repetição e transformação, dissolução do sujeito, o real e seu duplo e arquitetura desconstrutivista. Tenho utilizado tanto o palco cênico, em variadas configurações, quanto espaços além dele.

A seguir, ofereço uma reflexão comparativa sobre três experiências de criações em dança com propostas de apresentação além do palco cênico: *Interferência amorfa sobre Ponte da Boa Vista* (2001), *Espaçamento* (2011) e *Transiterrifluxório* (2017). Essas obras tiveram propostas diversas e cada uma suas particularidades no tocante à relação com o espaço de apresentação, as quais surgiram de necessidades que a própria dança apontou em seus processos. Enfatizo e valorizo o papel propositor e organizador do próprio *medium* da dança e a escuta e acolhimento por parte do coreógrafo dessas proposições e organizações antes, apesar de ou independentemente da

---

2 Para mais informações e imagens, favor acessar Cláudio Lacerda/Dança Amorfa (c2021), ver: [www.claudiolacerda.blogspot.com](http://www.claudiolacerda.blogspot.com).

intenção ou conceito pensados *a priori*. Essa escuta coaduna-se com a premissa da abordagem metodológica da prática como pesquisa (PaR) de poder “explorar o que emerge”. (BONENFENT, 2012) Na PaR, a prática artística é colocada no centro da pesquisa e o processo é bastante valorizado e respeitado, assumindo um papel de protagonista, mais do que os resultados obtidos. O próprio processo figura como construtor da pesquisa, dando-lhe uma organicidade, uma característica de estar sempre em transformação.<sup>3</sup> Por isso, trago da PaR um encorajamento para acreditar na inteligência do próprio processo.

*Interferência amorfa sobre Ponte da Boa Vista* (2001) é uma obra de dança *site-specific* cuja inspiração foi a ponte homônima, construção emblemática no centro da cidade do Recife/PE. As bases das explorações foram seus traços arquiteturais e o conteúdo corporal-comportamental dos transeuntes. O processo de criação e respectivas apresentações ocorreram na própria ponte. Esse trabalho integrou o projeto *Visões contemporâneas do Recife*, idealizado por mim e produzido por Adriana Faria, com o objetivo de três coreógrafos contemporâneos interferirem no ambiente arquitetural de três localidades da cidade, criando uma obra de dança. Os coreógrafos foram Peter Dietz, no Parque de Esculturas de Francisco Brennand, Maria Paula Costa Rêgo, no Pátio de São Pedro, e eu. Para cada obra seriam feitas três apresentações, com 15 dias de intervalo, que mostrariam o desenvolvimento do processo, com um debate aberto ao público após as apresentações.

Já havia tido uma experiência com criação *site-specific*, quando convidado por Sara Zanone, colega de curso no Laban Centre em Londres, em 1999, para coreografar para seu projeto de videodança. As localidades concentraram-se no Goldsmiths College, onde, sob minha direção, eu, Sara e Birgit Schneider investigamos detalhes específicos da arquitetura do local e possibilidades relacionais entre nós. Em *Interferência amorfa sobre Ponte da Boa Vista* fiquei exclusivamente na direção e participaram os dançarinos Arnaldo Siqueira, Ronaldo Aguiar, Rosana Conde e Valéria Vicente. Os pontos de partida foram

---

3 Para um maior detalhamento do que trata a prática como pesquisa e também para ter acesso a meu testemunho de como a utilizei em minha pesquisa de doutorado, vide a subseção “A prática como pesquisa como metodologia propiciadora de arte-pesquisa” de minha tese *Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid* (LACERDA, 2018).

explorações físico-espaciais da estrutura arquitetônica, exploração postural e gestual dos passantes e a dinâmica do local, percebendo os diferentes ritmos, velocidades e qualidades de movimento daquele universo específico. Começamos com explorações *in loco*, colhendo material de movimento, e intercalávamos com trabalho em estúdio, no qual manipulávamos o material, voltando em seguida para o local para aprofundar o mesmo tópico de pesquisa e passar para os seguintes. Esse trabalho mobilizou as vidas das pessoas envolvidas, modificando sobremaneira nossa percepção da ponte e da cidade. Trabalhamos com riscos físicos, psicológicos e sociais, pelo material da própria ponte (ferro batido), pela dinâmica de trânsito de veículos e passantes, pela sujeira e mau cheiro e pelo risco de violência.

No primeiro dia de explorações, pendurados na ponte, fomos abordados por policiais de uma maneira um tanto grosseira e explicamos no que consistia todo o trabalho; tivemos que ser bem convincentes, porque o departamento de urbanização da prefeitura estava demorando a fornecer a autorização por escrito para utilização do local. Daí por diante, a presença dos policiais era frequente, não mais para tomar satisfações e sim para assistir ao desenvolvimento do trabalho. Os passantes nos presentearam com as mais diversas reações: riso, espanto, xingamentos, perguntas curiosas, e, não poucas vezes, paravam e ficavam assistindo às nossas explorações. Nosso convívio com a ponte tornou-se íntimo, deitando-nos sem cerimônia no chão, que antes achávamos repugnante pelo cheiro de xixi, nossos corpos se acomodando à ponte num encaixe cada vez mais simbiótico.

Para nossas explorações espaciais, utilizei muito da corêutica de Laban (2011), seu estudo da harmonia espacial, uma ferramenta poderosa para vivenciar em nossos corpos as linhas e curvas da ponte. Para as observações dos gestos e posturas dos passantes, coloquei em prática elementos da estrutura “corpo” dos estudos coreológicos<sup>4</sup> de Laban e dos estudos da comunicação não verbal do psicólogo Michael Argyle. As relações de nossos corpos com a ponte, entre nós e entre nós e os passantes foram informadas pela estrutura “relações”. Além disso, no trabalho como um todo o estudo da dinâmica foi

---

4 Na análise Laban/Bartenieff de movimento (LMA, em inglês), as estruturas são denominadas “categorias”, que são corpo, expressividade, forma e espaço.

um amalgamador, não só para a manipulação do material de movimento, mas para a estruturação da obra.

A apresentação começava em ponto às 18 horas, horário em que as lojas do centro da cidade tocam a transmissão das rádios da *Ave Maria* de Schubert. Construí o trabalho em torno dessa tradição urbana. Outros aspectos do contexto da área foram incorporados, como despertadores vendidos pelos camelôs, mochilas infantis com motivos de animações japonesas e apitos. O trabalho foi inteiramente coreografado a partir do material de movimento colhido no processo, não existia improvisação durante as apresentações. Porém, para a terceira e última apresentação decidimos fazer uma *pré-performance*. Ou seja, vinte minutos antes das 18 horas, começamos uma sequência curta em uníssono no alambrado da ponte, seguida de improvisações ativadas por todo e qualquer estímulo sensorial do ambiente: visual, sonoro, relacional. Esse tinha sido nosso último laboratório. Um novo campo se abriu, porém; eram explorações sem fim, que poderiam originar um outro trabalho por si só. Nessa *pré-performance* houve contato com os ônibus que passavam, motoristas e passageiros interagindo conosco, carros de polícia, carroças de garrafões de água, ciclistas, todos interferindo nos *performers*, e estes, neles. Às 18 horas, ao som da *Ave Maria*, prosseguimos com o espetáculo criado.

O público foi elemento fundamental, tanto no processo, pelo próprio material de movimento que eles apresentaram e suas interferências, quanto nas apresentações, pois só a partir da interface entre ponte, coreografia, *performers* e público é que a obra mostrou sua cara, na verdade a cara – ou uma das várias caras – do Recife/PE, suas diferenças sociais assustadoras, o amálgama de raças/etnias e costumes. Considero a obra mais um facilitador para as pessoas se verem; foi, segundo Rosana Conde, numa das conversas pós-espetáculo, "*mais uma ponte dentro da Ponte*".

*Espaçamento* (2011) foi criada a partir da inspiração pela arquitetura desconstrutivista e constituiu a terceira parte da *Trilogia da arquitetura desconstrutivista* (2008-2011), uma série de pesquisas artísticas e teóricas realizadas pelo grupo que gerou duas obras de dança, um estudo coreográfico, um relatório de pesquisa e um livro. *Espaçamento* se originou de um estudo aprofundado da obra do arquiteto Frank Gehry; de conceitos de Jacques Derrida, como desconstrução, rastro, espaçamento, *diferência* e centro faltante; de ideias sobre arquitetura de Robert Venturi; e do estudo da arte minimalista e da arte

conceitual e suas reverberações na arquitetura e na dança contemporânea. Participamos eu e os dançarinos Juliana Siqueira e Jefferson Figueirêdo.

Esse trabalho desenvolveu uma flexibilidade muito grande para ser apresentado em diversas propostas e perfis de espaços públicos. Os espectadores são incentivados a circundar a dança apresentada, podendo mudar de lugar durante a apresentação – dica que damos previamente. Assim, cada espectador tem um ponto de vista único, criando sua empatia com o trabalho a partir de seu lugar e não a partir de um ponto de vista que seja considerado o mais privilegiado – por exemplo, a partir da visão central da plateia de um palco italiano. Dentre os espaços abertos nos quais nos apresentamos, cito: Alto da Sé, Olinda/PE; esplanada do Parque Dona Lindu, Recife/PE; gramado em frente à obra *Magic square* de Hélio Oiticica em Inhotim, Brumadinho/MG. Dos espaços internos, cito: apresentação itinerante pelos equipamentos do Parque Dona Lindu, Recife/PE, composto pela rampa de acesso ao Teatro Luiz Mendonça, esplanada e Galeria Janete Costa; Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam), Recife/PE; Paço Alfândega, Recife/PE; coreto do Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza/CE; Galeria Ana das Carrancas do Sesc Petrolina/PE; Sala 206 da Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS; uma das galerias do Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro/RJ; corredor externo da Escola Municipal de Artes João Pernambuco, Recife/PE. Nesses espaços, nós, dançarinos, precisamos estar abertos a qualquer acontecimento inusitado e acolhê-lo como integrante do trabalho, como, por exemplo, crianças se movimentando junto a nós, animais se aproximando – cachorros no Alto da Sé e esquilos em Inhotim –, carroças de pipoqueiros cruzando sem cerimônia a esplanada do Parque Dona Lindu, além de todos os elementos sonoros que compõem os ambientes.

*Espaçamento* também desenvolveu uma abertura grande para acolher diversas propostas de trilha sonora: em silêncio; músicos ao vivo em improvisação; composição eletrônica; músicas de J. S. Bach; nossas vozes gravadas descrevendo nossas sensações e pensamentos enquanto dançamos.

Posteriormente, ficamos curiosos sobre como o trabalho respiraria em um espaço de teatro, com desenho de luz específico, e realizamos uma temporada nos teatros Barreto Júnior e Hermilo Borba Filho, em Recife/PE. Foi interessante perceber como esse trabalho redefiniu sua identidade em cada espaço de apresentação.



**FIGURA 1** – *Espaçamento* (2011), em Inhotim, Jardim Botânico e Instituto de Arte Contemporânea, Brumadinho/MG, novembro de 2013  
Dançarinos: Cláudio Lacerda, Jefferson Figueirêdo e Juliana Siqueira.

Fonte: Rossana Magri.

*Transiterrifluxório* (2017) é um dos desdobramentos da pesquisa em dança *Contraespaço* (2015), que integrou meu doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e que foi inspirada pela arquitetura de Zaha Hadid e composta por diálogos transversais entre dança, arquitetura, filosofia e artes visuais.

No processo, eu e os dançarinos Juliana Siqueira, Jefferson Figueirêdo, Orunmillá Santana e Stefany Ribeiro trabalhamos 22 propostas para exploração e improvisação, baseadas em imagens de prédios e objetos de Hadid e também em frases suas e de outros autores, com descrições e interpretações de suas obras. Criamos uma considerável quantidade de material de movimento. A solução que se mostrou para estruturarmos esse material foi agrupá-lo em “módulos” autônomos e manter maleável seu uso, a cada apresentação podendo modificar seu ordenamento, deixando o próprio encadeamento da dança gerar suas possíveis significações, e, também, dependendo do espaço a ser apresentado, distribuir os módulos em diferentes ambientes.

Após a finalização do processo de *Contraespaço*, fizemos dois ensaios abertos em forma de palestra-demonstração, conjugando dança, fala e projeção de imagens, seguida de conversa com o público presente. Essas experiências geraram duas vontades de desdobramento. Uma delas, sob o título *Inverso concreto*, para espaços tradicionais de teatro, explorando o ordenamento diferente dos módulos a cada noite. A outra, sob o título *Transiterri-fluxório*, explorando prédios específicos nos quais possamos “habitar” seus ambientes internos e externos, criando um espetáculo itinerante no qual cada ambiente seria habitado por um módulo diferente, com sonoridades específicas e o público nos seguindo.

Temos apresentado *Transiterri-fluxório* em espaços bem diversificados, como: Igreja da Sé de Olinda/PE; Sesc Petrolina; Instituto de Arte Contemporânea do Centro Cultural Benfica, Recife/PE; espaços internos e externos do Teatro Apolo, Recife/PE; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, Salvador/BA. Em cada um desses espaços, o espetáculo ao mesmo tempo se redefine e ressignifica o espaço.



**FIGURA 2** – *Transiterri-fluxório* (2017), no Centro Cultural Benfica, Instituto de Arte Contemporânea, Recife/PE, setembro de 2019  
Dançarinos: Cláudio Lacerda, Jefferson Figueirêdo, Juliana Siqueira e Stefany Ribeiro.

Fonte: Rogério Alves.

Neste texto desenvolvi sobre espacialidades além do palco cênico. Apresentei trabalhos de dança de Laban, Halprin, Robatto e Miranda e descrevi três experiências de criações em minha prática coreográfica com o grupo Cláudio Lacerda/Dança Amorfa. Manipulações no componente espaço encadeiam efeitos significativos no nexos formado, afetando os outros componentes da dança. Se essas manipulações são transgressoras, os demais componentes são afetados em alto grau, encadeando nexos de dança instigadores, que marcam e “co-movem” (FERNANDES, 2006, p. 350) os espectadores e que constituem saltos qualitativos nas trajetórias dos artistas envolvidos. Mesmo focando nas espacialidades exploradas por Laban, Halprin, Robatto e Miranda, não houve como deixar de mencionar suas motivações inovadoras que envolvem outros componentes da dança, porque a questão do espaço interrelaciona-se com todas as outras. Na descrição das criações junto com meu grupo, outras questões que extrapolam a espacialidade também foram expostas, desvelando as ativações em ação. Com isso, foram reveladas proposições e organizações que a própria dança aponta, a inteligência que os processos podem desenvolver e o devir próprio do nexos entre os componentes da dança.

## Referências

- ADSHEAD, J. (ed.). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance, 1988.
- BONENFENT, Y. A Portrait of the Current State of PaR: Defining an (In)discipline. *In: BOYCE-TILLMAN, J. (ed.). PaR for the Course: Issues Involved in the Development of Practice-based Doctorates in the Performing Arts*. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012. p. 21-29.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CLÁUDIO Lacerda/Dança Amorfa. [S. l.: s. n.], c2021. Disponível em: [www.claudiolacerda.blogspot.com](http://www.claudiolacerda.blogspot.com). Acesso em: 2 maio 2022.
- CUNNINGHAM, M. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- FERNANDES, C. *Corpos co-moventes: tradição e desconstrução nas obras de Rajyashree Ramesh, Aida Redza, Meg Stuart, Xavier Le Roy e/por Ciane Fernandes*. *In: FERNANDES, C. O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. p. 349-369.

- FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.
- HALPRIN, A. *Moving Toward Life: five decades of transformational dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1995.
- LABAN, R. *Choreutics*. Alton: Dance, 2011.
- LACERDA, C. M. C. L. *Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid*. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25534>. Acesso em: 2 maio 2022.
- MERRIMAN, P. Architecture/Dance: Choreographing and Inhabiting Spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Cultural Geographies*, Thousand Oaks, CA, v. 17, n. 4, p. 427-449, 2010.
- MIRANDA, R. *Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PRESTON-DUNLOP, V. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve, 1998a.
- PRESTON-DUNLOP, V. *Rudolf Laban: An Extraordinary life*. London: Dances, 1998b.
- PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBERG, A. *Dance and the Performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond*. 2. ed. London: Dance, 2010.
- ROBATTO, L. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

## “E a arte com isso?”... poéticas ecossomáticas em videoperformance

Alba Pedreira Vieira

### Mergulho



**FIGURA 1** – Cena da videoperformance *Margo e Karvo*, performer Alba Vieira, Chapada dos Veadeiros/GO<sup>1</sup>

Fonte: Jamille Queiroz.

---

1 Disponível em: <https://youtu.be/nDp8Zxal-m0>

Dançar com água cristalina e vegetação recém-queimada. Com os diferentes fluxos na interação de cada uma dessas forças da natureza com a nossa própria, estados corporais, fluidos in-externos e com sabedorias do corpo vivo que orientam nossas escolhas. Cotidianamente, enfrentamos desafios que podem nos levar a encruzilhadas: cuidar(-se)? Omitir(-se)? E aí? Nessa reescrita, aqueço memórias, mergulho em águas profundas na busca por palavras e imagens que brotam da saudade dos sons borbulhantes da correnteza do rio Santa Bárbara, do toque suave da brisa que ameniza o calor do cerrado em cinzas. Entro ternamente na jornada reflexiva sobre uma experiência vivida na “casa” dos kalungas goianos, que me recebeu com generosidade e hospitalidade. Tento retornar a gentileza recebida por meio deste texto que submerge tateando assuntos brutais: exploração desmedida da natureza pela percepção desta como a que nos oferece, de forma infinita, recursos. Essa linha de pensamento leva a “assaltá-la” como bem entendemos (KRENAK, 2019) e a catástrofes ecológicas – sendo a ecologia entendida não só como preservação da natureza, mas principalmente como desenvolvimento de relações “sociais” entre humanas<sup>2</sup> e desses com não humanas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) – e lutas pela posse de terras em prol do lucro desenfreado, ao mesmo tempo que excluímos da vida “formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver” (KRENAK, 2019, p. 47), tais como as de “caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade”. (KRENAK, 2019, p. 21)

Nos últimos anos, esforços para frear a fome insaciável dos que só pensam em “devorar o mundo” (KRENAK, 2019, p. 9) e acelerar a coexistência afetiva com demais seres têm ganhado atenção notável no Brasil e no exterior. Cientistas, filósofos, educadores e artistas, dentre outros profissionais, agem para tentar mudar a maneira como nos relacionamos com o complexo organismo do qual somos parte. Um desses profissionais é o filósofo alemão Peter Sloterdijk (2016). Ele discute esferas que dançam nos polos entre conexão e desconexão entre *Homo* (dito) *sapiens* e natureza – geralmente conhecida como “mãe”. O filósofo sugere que muitos de nós interagimos com a natureza

---

2 Neste texto, adoto por vezes a linguagem neutra ou não-binária para promover uma comunicação menos sexista, e um ecossistema mais diverso e inclusivo, o qual tensiona a hegemonia do masculino universal e o uso de gêneros tradicionalmente aceitos socialmente (masculino e feminino).

como se ela fosse uma “madrasta” – pensando no estereótipo tradicional que lhe é atribuído. Na estória infantil de Branca de Neve, por exemplo, ela é traiçoeira, competitiva e busca destruir a enteada. Em que medida encaramos e interagimos com a natureza como se essa fosse tal tipo de madrasta? Ao longo do processo que denominamos de “civilizatório”, principalmente em culturas tidas como “ocidentais”, incluindo o Brasil, destruiríamos a natureza como resposta à percepção de que tal “selvagem” quer nos agredir, adoecer, matar?

Para Sloterdijk (2016), ao encarmos a natureza como madrasta malvada, somos/agimos como animais desnaturados, defensivos, que se separam cada vez mais do cuidado, proteção e manutenção da vida. Esse afastamento se dá concomitantemente à aproximação de avanços tecnológicos que trazem graves consequências ao planeta/a nós mesmos, tais como uso excessivo de agrotóxicos, desmatamento criminoso, poluição da água potável e marinha. Não somente destruímos a natureza in-externa. Evidenciamos que temos falhado como animais – afinal, animais que depredassem a (sua e a) natureza o fariam pelo instinto de sobrevivência apenas, e não para acumular bens. Essa afirmação causa perturbação? Como a dialogar com o filósofo alemão, Ailton Krenak (2019, p. 46) comenta: “parece que a única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir é à custa da exaustão de todas as outras partes da vida”.

Um dos fortes sinais da nossa separação da nossa natureza animal – já que deveríamos instintivamente lutar pela/com a natureza em prol da vida – é o apego, quando nocivo, à tecnologia, como o excesso de contatos virtuais que tomam o lugar dos presenciais, entre pessoas e entre pessoas e natureza. Encontros basicamente pela “tela” – seja da TV, do computador e/ou do celular – podem trazer graves consequências à vida e à saúde nossa/de outros seres pela perda ou grande diminuição da presença entre corpos humanos, e humanos com não humanos. Encontros presenciais, para Krenak (2019), permitem a troca de “presentes” entre seres humanos e não humanos. Por outro lado, a ausência corporal subtrai o sentido da vida, o prazer de viver a plenitude do soma. De dançar e cantar. Em que medida a falta de contato presencial nos torna “especialistas em criar ausências [...] [e em integrar a] humanidade zumbi”? (KRENAK, 2019, p. 26-27)

Embora haja diferentes motivações e graus, e mesmo considerando especificidades temporais, culturais, espaciais e/ou condições político-econômicas e contextos tão diferenciados, parece que grande parte da humanidade tem optado por “seguir adiante” com a autodepredação e a da natureza. Até que ponto

o trato da natureza como madrasta pode ser sintoma de desajustes somáticos? Como o autoconhecimento, inclusive da nossa natureza, que é também animal, pode contribuir para que nosso trato com a natureza seja afetuoso? Pensarmos a relação com a natureza como se essa fosse nossa mãe, contudo, merece também atenção, como adverte Ailton Krenak (2019): fantasiar a terra farta, com seios jorrando infinitamente leite que nos alimenta, amorosa e sempre ao nosso dispor é marca reveladora do antropoceno. A natureza não é inesgotável.

Em meio à pandemia tecnológica que viraliza, há vários povos, comunidades – como os kalungas, que discuto neste texto (MARINHO, 2013) –, organizações – *e.g.*, membros da organização Greenpeace – e etnias – *e.g.*, os yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015), os krenak (KRENAK, 2019) – que demonstram saberes alinhados a princípios somáticos por meio de atitudes proativas afetivas com a natureza. Reconheço-os como ecossomáticos, entendendo que uma das suas bases essenciais é a conexão amorosa consigo, com outros seres e com o ambiente. Esse ecosaber se fundamenta na importância do trato carinhoso, gentil e respeitoso da (auto)natureza, tendo em vista que somos todes partes de um ecossistema complexo. A natureza é ser vivo, casa, não campo de guerra.

Nos campos expandidos da dança e da performance também há artistas que buscam promover, via poéticas diversificadas, movimentos e valores da ecossomática mais pela via da subjetividade e do coração do que pela da cabeça. (KRENAK, 2018) Essa dimensão incorpora autoconhecimento e autorreconfiguração concomitantes à empatia e ao cuidado consigo, com outros seres e a natureza por meio de escolhas que são ao mesmo tempo lúcidas e “inundadas” por afeto e sabedoria do corpo. (BEAUVAIS, 2012; NOLLI, 2020)

A ecossomática é potente para mergulharmos em águas profundas, promovendo diferentes níveis de transformação pessoal e coletiva. Possibilita a autoapreciação de si, de outros seres e do ambiente por fluxos e trocas que se contaminam pela atenção, enquanto abominam a (auto)violência e o ferir(-se). Há compreensão sobre a necessidade do cuidado de si não apartado daquele com outros.

Ao longo do meu envolvimento com trabalhos de ecossomática, tenho observado engajamentos de artistas em propostas com perspectivas similares (FERNANDES, 2014; SERRANO, 2013; STEWART, 2010; STONE, 2015) (eco)performando e/ou videoperformando com a natureza. Em comum, tais iniciativas geram poéticas e reflexões ecossomáticas que salientam desafios a serem enfrentados nas relações sociais com outros seres, incluindo o planeta – en-

tendendo-o como nossa casa. Tais propostas problematizam o que, como, onde e com quem se faz em relação a questões ecossomáticas como poluição, aquecimento global, extinção de espécies – nós, inclusive – e esgotamento da vida de outros seres. Esses são “apenas” alguns dos desafios enfrentados, mas há tantos que podem nos deixar em estado de apatia e gerar dúvidas – “E eu com isso? E a arte com isso?” – e/ou sem fôlego, como quando realizamos um longo mergulho em águas profundas sem equipamentos. Ou como quando enfrentamos uma cortina de fumaça durante um incêndio. Não há como minimizar esses problemas nem apresentar respostas simplistas para resolvê-los. Longe de ser um modelo do que se deve fazer, compartilho um pouco do que tenho feito: dentre as experiências artísticas ecossomáticas desenvolvidas por alguns anos, apresento neste texto uma que revela a vontade de se fazer algo em prol da reconexão com a natureza e com a humanidade.

Geralmente, canalizo energias em trabalhos artísticos abertos e abstratos – no sentido que não querem ditar mensagens explícitas, autoritaristas – a partir de poéticas ecossomáticas sem a pretensão de ditar símbolos nem significados. Cada pessoa “mergulha”, “viaja” na obra como quer – e se quiser. Busco aproximações com valores que questionam o antropoceno, reconhecendo funções essenciais de todas as “espécies” nos ecossistemas complexos e diversos que formamos e compartilhamos.

Convido então ao mergulho na pesquisa artística desenvolvida, em que água, pedras, vegetação, cinzas dessa vegetação, ar são *coperformers* e não “cenário” ou “elemento cênico”. Experiência ecossomática inundada por prazer em conectar presencialmente, corporalmente. Ao assistir a videoperformance *Margo e Karvo* (2018), pode-se ter a impressão de que faço um simples mergulho seguido por uma improvisação de movimentos sobre/com um cerrado carbonizado. Encaro esse “jogo” performativo como lúdico, sério e compromissado. Desdobrando corporalmente a pergunta “E daí, o que a arte tem a ver com isso?” em relação a poéticas ecossomáticas, elaboro e realizo uma videoperformance para promover crescentes vínculos amorosos – profundos, pessoais e coletivos (entre seres vivos e não vivos) – e reflexões sobre efeitos de práticas individualistas, capitalistas, consumistas, egocêntricas, tecnologicistas na casa onde – artisticamente – habitamos. (SOMERS, 2011)

## Mergulhos

Entrar no território kalunga pede respeito em vários sentidos, inclusive quanto aos ritmos diferenciados, o que logo percebi. O ritmo não é neutro, mas cultivado em diferentes contextos, e afeta subjetividades. As paisagens rítmicas industriais e das realidades virtuais, por vezes frenéticas e desarticuladas, podem contribuir para uma postura viciada na velocidade e na fragmentação. Do mesmo modo, a paisagem rítmica da natureza possui uma ecologia sonora que contamina nossos corpos. (SOMERS, 2011) O ritmo de vida dos kalungas é calmo se comparado à correria cotidiana das grandes cidades. Mas não é somente esse ritmo aparentemente mais desacelerado que atrai tantos turistas ao seu território.

As águas do rio Santa Bárbara – onde “Margo”, uma parte da videoperformance, foi gravada – e das cachoeiras Santa Bárbara – a maior, considerada uma das mais belas das Américas – e Santa Barbarinha – a menor – são límpidas, despoluídas, transparentes. Permitem a passagem de luz com intensidade tamanha que muitas vezes nos perguntamos se estamos mesmo no meio líquido ou no terrestre. Essa transparência inspirou a realização de um trabalho artístico para suscitar maior luz(cidez) a quem o assistisse. Lucidez tão fundamental como o afeto diante do labirinto de escolhas na contemporaneidade. A minha foi realizar a videoperformance *Margo e Karvo* mergulhando nos entres do carinho, da postura e atitude ecossomáticas, e trilhando articulações ético-estéticas entre dança, performance, tecnologia e outros seres.



**FIGURA 2** – “Luz(cidez) das águas” em cena da videoperformance *Margo e Karvo*, performer Alba Vieira, Chapada dos Veadeiros/GO

Fonte: acervo da autora.

As duas famosas cachoeiras do rio Santa Bárbara estão localizadas a 25 km de Cavalcante/GO, no lado norte do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. Com 10 mil habitantes, a cidade fica 320 km distante de Brasília/DF. Cavalcante/GO também circunda o Sítio Histórico Kalunga, onde afrodescendentes ainda vivem, e, até poucos anos atrás, sem contato com a assim chamada "civilização moderna". As duas cachoeiras, maior e menor, se localizam na comunidade Engenho II dos Kalungas.

Escravidados fugitivos de minas de ouro de Goiás se estabeleceram no local onde vivem até hoje, formando a antiga comunidade quilombola que em 1985 foi transformada em reserva biológica pelo governo federal. Ficaram praticamente isolados da sociedade moderna até 1970, quando foram descobertos acidentalmente por engenheiros que queriam construir uma usina hidrelétrica no local. Ainda hoje, a comunidade

mantém tradições já existentes, especialmente aquelas relativas ao manejo sustentável e criativo dos recursos do cerrado goiano, como o conhecimento sobre o potencial homeopático das plantas locais, produção artesanal de farinha, de rapadura, de sabão, a produção de instrumentos musicais e botijas de cerâmica, e a criação do gado curraleiro. Além desses emblemas culturais, os festejos religiosos como o de Nossa Senhora do Livramento em setembro, no Vão do Moleque, e o de Nossa Senhora da Abadia em agosto, no Vão de Almas, e a dança, como a catira, a sussa e o boilé, são reforçados e disseminados. (MARINHO, 2013, p. 243)

*Margo e Karvo* buscou incorporar a poética do espaço vivo durante uma improvisação estruturada que seguiu o fluxo da interação intuitiva com os kalungas, com a água cristalina das cachoeiras, e com o cerrado queimado. Interagi dinamicamente com todos esses seres, enquanto também me conectava com a tecnologia: ora com a câmera GoPro em bastão de *selfie* ou acoplada a meu corpo, ora com a câmera operada pela artista visual Jamille Queiroz, que também entrou na água em alguns momentos para fazer tomadas.

A prática como pesquisa se guiou pelas orientações de investigação experiencial de dois pesquisadores da dança, Bond e Richard (2005). Após as filmagens por Jamille, esses registros foram editados por mim, Lu Andro e Leandro Santos, e foram incluídas fotos da comunidade feitas por Jamille. Na edição foram adicionadas as músicas e a minha fala introdutória acompanhada por

legendas – o áudio foi feito pensando em cegos, e as legendas, em surdos. O texto falado e legendado no vídeo foi elaborado a partir de pesquisas sobre os kalungas em fontes bibliográficas diversas.

Há duas partes no vídeo “Margo” que foram gravadas nas duas cachoeiras principais do rio, nas pedras e na vegetação que circundam as águas. “Karvo” foi gravada no cerrado em cinzas, em local um pouco afastado do rio. Não houve ensaio ou qualquer preparação prévia em termos de movimentos e reconhecimento espacial para se fazer as filmagens, e o roteiro foi construído na edição. O intuito era revelar nas filmagens a surpresa do encontro ecosomático entre artistas e natureza. “Margo” incluiu um ritual inicial de abraçar afetosamente pedras, pedindo permissão para começar a ecoperformance; no vídeo, após imagens somente do rio, vegetação e pedras, começo a “galgar” pedras, faço um gesto do *yoga*, parte da “saudação ao sol”, e salto entrando nas águas da cachoeira Santa Barbarinha. Em seguida, as imagens mostram vários mergulhos na cachoeira Santa Bárbara. Ainda acariciando com os pés e as mãos as pedras no fundo do rio, vou aos poucos reconfigurando, ecosomaticamente, formas diferenciadas de me movimentar e respirar embaixo d’água. Peixes vêm ao meu encontro. Deixo mover-se-me. Vou ao encontro da fluidez das águas e de demais seres aquáticos. Sinto-me um deles. Bolhas de ar são expiradas e se misturam ao ambiente. Esferas de conexão. Incapaz de me manter por muito tempo dentro d’água, alterno mergulhos com a busca pela superfície para inspirar. In-ex-pirar. In-ex-corporar. Imagens de dentro e de fora do rio mostram o fluxo energético e a sinergia desses dois ambientes aparentemente diferentes. Nesse estado de liberdade profunda, deixo-me guiar pela sabedoria desses corpos que se cruzam presencialmente. Abandono a busca pelas respostas mentais para deixar às tempestades corporais (VIEIRA, 2007) a pergunta que me move: “E a arte com isso?”. Confio.



**FIGURA 3** – “Margo”, ambientes in-ex-corporados, cena da videoperformance *Margo e Karvo*, performer Alba Vieira, Chapada dos Veadeiros/GO

Fonte: Jamille Queiroz.

Na sequência, há cenas em que, submersa, uso um vestido branco e tento fazer movimentos que seriam facilmente realizáveis fora d’água, como giros e saltitos, mas que se tornam desafios no mundo em que a gravidade impede os pés de se firmarem no solo para realizar tais ações. Claramente se revela uma necessidade que é somática, a de se autoconhecer e autorregular, em sintonia com o ambiente, para escolher mais sabiamente como agir nas diferentes situações diante do que é novo e desconhecido. A intuição aflora e entro no estado de acolhimento; respostas virão naturalmente, não há por que e como forçá-las. Essa é uma dança in-ex-terna em que o coração está completamente envolvido.

Apresento a seguir uma síntese poética dessa minha experiência:

*Xama/ãs do rio*  
 Rios que curam  
 Rios xamãs  
 Que *xamam* vida, que *xamam* para experimentar um voo profundo  
 A gravidade se esvai  
 Cai  
 corpo(a) pelo mundo desconhecido  
 pressão do ar interna  
 Apneia

Ar inspirado espiralando pelo corpo  
 Para se livrar da panela de pressão  
 Corpo circulando se curvando  
 seguindo o fluxo  
 aqui não há linha reta  
 O mergulho dura o espanto do mundo desconhecido  
 Cardumes multicoloridos e pedras  
 Areia branca  
 Água mole em pedra dura tanto bate até que fura  
 A gentileza da água que circula a pedreira mudando padrões de movimento  
 Aprendizagens  
 A rigidez corporal no rio nada auxilia  
 Rios são como xamãs  
 Têm o poder de tirar a pressão exercida pela gravidade  
 ao mesmo tempo em que param  
 o tempo

A segunda parte é "Karvo", filmada no cerrado – um ecossistema semelhante à savana que cobre um quinto do território brasileiro. Danço, na verdade, em suas cinzas que ainda conservavam o calor da queimada recente. O fogo é um fenômeno natural que ocorre em diversos ecossistemas no mundo, inclusive no cerrado. O que encontramos foi resultado de um vasto e intenso incêndio devido a um conflito com fazendeiros enraivecidos pelo aumento do território kalunga. Apesar da característica adaptativa do cerrado ao fogo, incêndios criminosos que se alastram de forma desenfreada, como o que havia acontecido, têm efeitos prejudiciais à saúde das áreas protegidas e de seus habitantes.

As cinzas ásperas e quentes pedem outra reconfiguração corporal. Dores rápidas e pontuais, como alfinetadas em partes do corpo, contrastam com o prazer da movimentação dentro da água apenas minutos antes. Esse contato de certa forma hostil pede movimentos mais rápidos, pouco definidos, incompletos. A lentidão e repetição de movimentos, efeitos da edição, denunciam a dificuldade de performar em território machucado e que machucava. Natureza madrasta? Não, maltratada por intenções utilitaristas e capitalistas de ocupação do cerrado. Mesmo sentindo dores, acaricio a terra e lhe sorrio – animando-me e tentando injetar esperança nesse ser que me é sagrado: a vegetação vai ali rebrotar. Regeneração. Ajo com amor, improvisando. Relaxo

mais uma vez a mente controladora. Minha dança é conhecimento e troca ecossomática que reascende outros modos de coexistir.

Uma breve síntese poética sobre "Karvo":

*Chama se transformando em xamã*

Fogo força cósmica  
combustão espontânea, incandescente  
clareia a noite  
renova natureza

Fogo criminoso, descontrolado  
ganância (des)humana  
ação irresponsável  
piromaníaca

Tecnologia do uso do fogo  
Tecnologia do germinar  
e aprofundar relações  
Tecnologia como espíritos do fogo  
dos ciclos produtivos  
Tecnologia como fogueira protegendo conexões  
entre seres que coexistem  
ecossomaticamente

Chama de fogo  
brasas de amor  
chamando xamãs  
cura poderosa  
cantos ancestrais  
escuta a crepitação  
brotando das cinzas  
vida que reluz  
e aquece a esperança



**FIGURA 4** – “Karvo”, encorajando o cerrado, cena da videoperformance *Margo e Karvo*, performer Alba Vieira, Chapada dos Veadeiros/GO

Fonte: Jamille Queiroz.

## Mergulhoss

Da experiência poética que neste texto compartilho surgiram questões que não se findam e muito menos se resolvem. Uma me é especial: trabalhos de videoperformances orientados pela ecossomática podem “contaminar” outros seres humanos sobre a necessidade urgente de se relacionar afetivamente, cuidadosamente, carinhosamente, performativamente, somaticamente com outros seres vivos e não vivos? Acredito que nunca teremos uma resposta, mas sim várias, individuais e subjetivas. Talvez, mais do que buscar respostas definitivas, conclusivas – serão possíveis? –, como nos lembra Krenak (2019), o importante seja continuar sonhando. Assim, sonho que tal contaminação aconteça.

Nesta pesquisa, poderia ter embarcado em múltiplas “viagens” teóricas para me acercar da questão “E a arte com isso?” em relação a poéticas ecossomáticas que tratam da relação com a natureza. Escolhi trilhar possibilidades da prática como pesquisa e da videoperformance pelas perspectivas que abrem ao permitir o cruzamento de tecnologia, corpo sábio dançante, arte, natureza. Tecnologia não é necessariamente inimiga da nossa relação afetiva com outros seres. Precisamos aprender a lidar com ela de forma saudá-

vel. A tecnologia cujo foco é a atenção à saúde tem forte contraste ao seu uso pela busca do lucro a qualquer preço, do produtivismo e do automatismo.

O mergulho no rio Santa Bárbara também revela maneiras diferentes de se relacionar com esse outro ser vivo. Abrem-se no fundo do rio oportunidades inabituais de dinâmicas de movimento e organizações corporais diferenciadas. Essas possibilidades podem ser estendidas em ações cotidianas ao buscarmos nos contaminar e contaminar outros com atitudes ético-estéticas de “alinhamento” e deslocamento da consciência afetiva ecossomática em seus “nós” – adotando os dois significados da palavra – com a coexistência.

O estado de fluidez do rio, a força da queda das cachoeiras, a transparência da água, o estado de surpresa por cada peixe e cardume que passa, de cada folha que me roça suavemente e pela textura de cada enorme pedra tocada, a resiliência do cerrado em cinzas que torço irá brotar novamente, a resistência dos kalungas em se manterem gentis e alegres mesmo tendo sofrido tantas violências ao longo dos séculos podem ser formas de inspirar ações cotidianas de transformação, de respondermos à pergunta que intitula este texto. Sim, a arte e cada uma de nós que fazemos, pensamos, pesquisamos, apreciamos arte temos total e profunda implicação nas relações ecossomáticas.

Assumo, ao realizar um trabalho de prática como pesquisa, metodologia que desenvolvo desde meu doutorado, que minha arte tem “muito a ver com isso” que discuto neste texto. Quiçá provoco motivações para agirmos em prol do abandono da postura passiva de reféns da tecnologia e da vida apressada regida pelo ritmo mecanicista. Vida norteada pela forma automática e repetitiva de ser, estar, coexistir, como se tivéssemos nos transformado, nós mesmos, em máquinas.

Mesmo a irritação, a raiva, a frustração das duas artistas – eu e Jamille – durante a filmagem do vídeo, ao nos depararmos com o cerrado queimado, são importantes para revelar nossa indignação com a destruição criminosa da natureza por aqueles que a consideram uma madrasta malvada ou como a mãe cujo leite jamais seca. (KRENAK, 2019) Essas emoções são também importantes na vida cotidiana. Ecossomaticamente, precisamos exercitar o autoconhecimento e a autorregulação para aprendermos como canalizar energias geradas pelas emoções tidas como “negativas” para que destas brotem ações positivas e pelo bem-estar coletivo. A realidade nos surpreende a cada dia, como nas “curvas” de um rio, e emoções positivas e negativas fazem parte do viver. A questão é como administrá-las. Escolhas. Ao compartilhar este traba-

lho, deixo um convite, mas cabe a cada pessoa assumir a postura ecossomática para responder o que e se a arte tem a ver com questões ecológicas, com o trato consigo e com demais seres que habitam este planeta.

Se não houver atenção ecossomática e ação cuidadosa, a/efetiva em nossas relações com águas e vegetações do cerrado goiano, isso pode significar o fim da reserva kalunga. Não há dúvida que é uma ameaça a essa comunidade a não preservação dos seus ambientes naturais locais. Nem pode haver dúvida que destruições “locais” podem ter impactos generalizados na nossa sobrevivência global e na de outros seres vivos. Ecossomática não é sobre “eu”, é sobre “nós”; é sobre imaginar e promover transformações para a qualidade de vida coletiva, não individual. É também sobre contaminações positivas – das mais variadas formas, mesmo por meio de uma “simples” videoperformance.

Ecossomática é queimar de emoção quando se mergulha fundo nas possibilidades de criar oportunidades diante dos desafios enfrentados. É aprender com o cerrado que não somos tão frágeis como às vezes aparentamos ser. É também ser forte para assumir que, embora este seja um texto científico, que a princípio exigiria uma conclusão definitiva, que encerraria o assunto – como se isso fosse possível –, não há resposta simplista para os desafios tão complexos que envolvem a questão “E a arte com isso?” em relação ao nosso (des)compromisso em cuidar de nós e de todos seres. A arte, ao assumir uma responsabilidade ecossomática, atenta para o que acontece em si própria e com tudo ao seu redor, aprende também a (se) escutar e a compreender o que e como a nossa natureza ancestral responderia à questão que norteou esta pesquisa. E você, e sua arte, o que tem a ver com isso?

## Referências

A NATUREZA selvagem do homem civilizado. *Amazônia Latitude*, [s. l.], 10 abr. 2019. Disponível em: <https://amazonialatitude.com/2019/04/10/a-natureza-selvagem-do-homem-civilizado/>. Acesso em: 7 maio 2020.

BEAUVAIS, J. Focusing on the Natural World: An Ecosomatic Approach to Attunement with an Ecological Facilitating Environment. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, London, v. 7, n. 4, p. 277-291, 2012.

BOND, K. E.; RICHARD, B. “Ladies and Gentlemen: What do You See? What do you feel?”: A Story of Connected Curriculum in a Third Grade Dance Education Setting.

- In: OVERBY, L. Y.; LEPCZYK, B. (ed.). *Dance Current Selected Research*. New York: AMS Press, 2005. v. 5, p. 85-133.
- FERNANDES, C. Pesquisa somático-performativa. *Art Research Journal*, Natal, v. 1, n. 2, p. 76-85, 2014.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A. Ailton Krenak no CinEco 2018: discurso na íntegra. *Amazônia Latitude*, [s. l.], 14 out. 2018. Disponível em: <https://amazonialatitude.com/ailton-krenak-no-cineco-2018-discurso-integra/>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARGO & Karvo. [S. l.: s. n.], 23 mar. 2018. 1 vídeo (12 min 21 s). Publicado pelo canal Mosaico Cia de Dança Contemporânea. Disponível em: <https://youtu.be/nDp8Zxal-mQ>. Acesso em: 1 maio 2022.
- MARINHO, T. A. A economia criativa e o campo étnico-quilombola: o caso Kalunga. *Ciências Sociais Usininos*, São Leopoldo, RS, v. 49, n. 3, p. 237-252, 2013.
- NOLLI, A. *Psyche and Planet: Multiplicity of Systems Mirroring Modes of Being and Bonding Via Eco Arts Therapeutic Practices*. 2020. Dissertação (Mestrado em Terapias Expressivas) – Lesley University, Cambridge, MA, 2020. Disponível em: [https://digitalcommons.lesley.edu/expressive\\_theses/285](https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/285). Acesso em: 5 maio 2020.
- SERRANO, L. S. Perlimpli(nada)s: impulso interno criador, sintonia somática e sensibilidade nas inter-artes atuais. *Cadernos do Gipe-CIT*, Salvador, v. 31, p. 165-175, 2013.
- SHARP, W. Videoperformance. *eRevista Performatus*, [s. l.], ano 1, n. 6, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/videoperformance/>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- SLOTERDIJK, P. O que separa o ser humano da natureza. *Fronteiras*, [s. l.], out. 2016. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/videos/o-que-separa-o-ser-humano-da-natureza>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- SLOTERDIJK, P. O sistema ocidental irá revelar-se tão autoritário quanto o da China. *Epidemos*, [s. l.], v. 27, n. 8, 2020. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2020/04/o-sistema-ocidental-ira-revelar-se-tao.html>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- SOMERS, G. J. *Performing Gaia: Towards a Deep Ecocritical Poetics and Politics of Performance*. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Portsmouth, Portsmouth, 2011.
- STEWART, N. Dancing the Face of Place: Environmental Dance and Eco-phenomenology. *Performance Research*, London, v. 15, n. 4, p. 32-39, 2010.

STONE, J. Environmental Dance: Listening to and Addressing the Big Questions Gently. In: STOCK, C.; GERMAIN-THOMAS, P. (ed.). *Contemporising the Past: Envisaging the Future: Refereed Proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Summit*. Angers: World Dance Alliance, 2015. Disponível em: <http://www.ausdance.org.au/articles/details/environmental-dance-listening-to-and-addressing-the-big-questions-gently>. Acesso em: 10 nov. 2015.

VIEIRA, A. P. *The Nature of Pedagogical Quality in Higher Dance Education*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Temple University, Philadelphia, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/78738463/The\\_nature\\_of\\_pedagogical\\_quality\\_in\\_higher\\_dance\\_education](https://www.academia.edu/78738463/The_nature_of_pedagogical_quality_in_higher_dance_education). Acesso em: 14 maio 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## **No movimento das marés:** Somática, imersão como pesquisa e criação em dança

Ciane Fernandes

*Como é que se pode amar cada grão de areia?*

*Sendo mar.*

(Diário de Bordo, Itaparica, 25 dez. 2018)

Desde 2009, tenho desenvolvido diversas atividades em ambientes aquáticos variados, desde lagoas, rios e cachoeiras a praias e oceanos, a partir de abordagens e procedimentos somáticos específicos, associados à ecoperformance. Aos poucos, estas atividades vêm delineando um modo particular de integrar criação artística, ensino e pesquisa, fundado numa íntima conexão entre seres vivos e ambiente. Desde 2014, essas atividades vêm se concentrando mais em ambientes marítimos, em aulas práticas tanto da Escola de Teatro – com o pesquisador dr. Daniel Becker – quanto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – com o prof. dr. Leonardo Sebiane –, nas praias do Farol e do Porto da Barra, em Salvador/BA, com conteúdos somáticos específicos, consolidando a abordagem como modos de pesquisa fundados na vivência criativa em imersão fluida.<sup>1</sup> Além disso, venho realizando também laboratórios em

---

1 O vídeo editado de uma destas atividades pode ser visto em:

[https://www.youtube.com/watch?v=ew\\_2\\_zlxN6Y&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=ew_2_zlxN6Y&feature=youtu.be)

ambientes marítimos diversificados – a exemplo de Itaparica/BA, Natal/RN e arredores, Fortaleza/CE, Grécia e Havaí – e oficinas em piscinas em locais variados – Karlsruhe, na Alemanha, Lisboa, em Portugal, e Goiânia/GO –, trazendo novos desafios e variações. Em 2019, as práticas passaram a incluir também mergulho em apneia ou livre, bem como a participação em grupo de mergulho para recolher lixo submerso. Algumas destas atividades têm sido também desenvolvidas com meu filho autista, Lucio Di Franco. (FERNANDES, 2020)

Ao longo desse percurso de vários anos, a imersão vem se destacando não apenas como modo de explorar, desenvolver e estimular diferentes instâncias, a exemplo de técnica corporal, processo criativo e pesquisa em artes cênicas. Imersão tem, gradualmente, se configurado como um modo de conectar e integrar múltiplos sentidos e sabedorias, isto é, imersão como modo de fluir com a/na própria vida em seus percursos imprevisíveis e constantes desafios. Imersão se tornou um potente desdobramento da prática artística como pesquisa (PaR), parte do arcabouço da abordagem somático-performativa, aplicando diversos de seus princípios. (FERNANDES, 2018)

Imersão como pesquisa, cuja sigla em inglês é MaR (*merger as research*), é uma referência direta ao ambiente marinho no qual se insere, e advém do conceito de imersão corpo ambiente. (FERNANDES, 2013) MaR inclui abordagens como a análise Sistema Laban/Bartenieff Movement System (LBMS) e o Movimento Autêntico (*Authentic Movement*), bem como outras perspectivas que têm sido estudadas ao longo do projeto e/ou trazidas por pesquisadores participantes das atividades, como, por exemplo, por Diego Pizarro e Gabriela Holanda com o Body-Mind Centering<sup>SM</sup>, desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen (2016). A relação entre Somática e criação em dança – que inclui voz – é também uma premissa do projeto, que em sua versão mais recente – CNPq 2019-2022 – dialoga com questões de dança e deficiência, sob a perspectiva e enfoque estéticos.

A Somática consiste em abordagens que revertem a noção dualista entre construção técnica e natureza dada. Trata-se justamente de modos que criam técnicas de reaproximação entre todas as formas de vida, inclusive a humana. Sabemos que a sociedade industrial é dominada pelo urbano, construído pelo avanço técnico que altera, controla e domina a natureza. (HENRIQUE, 2009) A

cidade é o *habitat* natural do homem civilizado, circundado de comodidades construídas à sua própria imagem, gerando a ilusão de que somos o centro do ambiente onde vivemos. Para reverter tal processo, não basta modificar o modo de pensar, nem mesmo de agir. É necessária uma transformação no modo como nos percebemos e vivemos enquanto parte integrante do ambiente, trocando o antropocentrismo pelo ecocentrismo e pela ecologia profunda. (SESSIONS, 1995) É nesta virada corporalizada que algumas técnicas – apesar de justamente serem “técnicas” e talvez por isto mesmo – contribuem para nos devolver a habilidade de conexão com a pulsão vital do planeta.

A proposta somática de revisitação de formas de vida supostamente menos complexas que a humana, denominada “padrões neurocelulares básicos” (PNB ou *basic neurocellular patterns/BNP*), nos permite corporificar uma ampla gama de modos de vida que estão presentes em nossa memória mais remota. Isto porque o desenvolvimento do organismo humano desde o embrião (ontogenético) reproduz o das espécies (filogenético). Não é à toa que o feto cresce em meio aquático, onde a maioria de seus sistemas corporais se desenvolve quase que por completo. Os seis padrões, inicialmente denominados “padrões neurológicos básicos” por Irmgard Bartenieff (BARTENIEFF; LEWIS, 1980),<sup>2</sup> foram aprimorados por sua aluna Bonnie Bainbridge Cohen (2016) em 16 padrões, aos quais denominou “padrões neurocelulares básicos”, já que todos levam consigo a matriz original de organização, que é celular. Os PNB dividem-se em pré-espinhais e espinhais, diferenciando a partir do momento em que passamos a ter um eixo central conectando cabeça e cauda. (COHEN, 2018) Cada padrão está vinculado a estruturas bem específicas de cada sistema e a regiões do cérebro, e também a diferentes glândulas endócrinas, que são responsáveis pelo fluxo de energia por todo o corpo.

---

2 Os padrões neurológicos básicos desenvolvidos por Bartenieff são: respiração celular, irradiação umbilical, espinhal (cabeça/cauda), homólogo (parte superior/parte inferior), homolateral (metade do corpo) e contralateral (lados cruzados).



**FIGURA 1** – Sandra Corradini em irradiação umbilical, com auxílio de Marta Bezerra, que estabiliza seu centro do corpo, com Sávio Farias e Brenda Urbina à direita, em encontro do Laboratório de Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Praia do Porto da Barra, Salvador/BA, outubro de 2019.<sup>3</sup>  
Fonte: produzida pela autora. Edição de imagem: Tom Lima.

Além disso, sistemas corporais específicos dão suporte a toda nossa movimentação nessa repadronização, a exemplo dos órgãos do tórax e abdômen, bem como uma enorme quantidade de líquidos dentro e fora de vasos e órgãos, como, por exemplo, o fluido celular, o fluido transicional (que atravessa a membrana da célula, conectando célula e meio) e o fluido intersticial ou extracelular – “oceano interno onde todas as células e tecidos estão suspensos, flutuam ou nadam” (HARTLEY, 1995, p. 283, tradução nossa) –, o sangue (arterial, venoso e irrigação periférica), a linfa, o fluido cefalorraquidiano, o fluido sinovial, o fluido seroso ou periórgão, o tecido conjuntivo ou fásia, e até mesmo a gordura. Nosso sistema musculoesquelético, na verdade, só é possível porque a fásia conecta músculos e ossos num ambiente gelatinoso

---

<sup>3</sup> O vídeo editado de outra atividade de Imersão como Pesquisa no mesmo local, em dezembro de 2022, está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ew\\_2\\_zl-xN6Y&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=ew_2_zl-xN6Y&feature=youtu.be)

tridimensional espiralado, e é por isso que Myers (2003) renomeia este sistema de “rede neuromiofascial” (*neuromyofascial web*).

Por isso, apesar de focar os PNB, muitas vezes as aulas do projeto exploram estruturas ou sistemas específicos, como, por exemplo, fluido celular, transicional e intersticial, ou a combinação de algum sistema e um PNB, como, por exemplo, o líquido cefalorraquidiano e o padrão espinhal, ou a circulação sanguínea e a irradiação umbilical. Nos últimos anos, reparei que os padrões pré-espinhais são mais coerentes com a imersão em ambiente fluido, e portanto tenho focado os pré-espinhais até o espinhal dentro d’água, e os demais padrões na transição para a terra ou para a borda, no caso da piscina, ou em contato com o colega ou objetos como bexigas ou pequenos balões com água. Afinal, padrões de transferência e deslocamento de peso como os padrões após o espinhal referem-se à gravidade e à vida na Terra, como é o caso de répteis, felinos e primatas. Esta transição entre os padrões é sempre um processo espiralado, em que muitas vezes se retorna para avançar e diferenciar.



**FIGURA 2** – Confraternização ao final da oficina na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da Universidade Federal de Goiás (UFG), com objetos usados durante as explorações, Goiânia/GO, outubro de 2019

Fonte: Morgana Gomes. Edição de imagem: Tom Lima.

Espiral inclusive é o movimento do crescimento da vida devido ao movimento da água. Onde quer que ela ocorra, numa gota ou sobre qualquer objeto ou ser vivo, ela forma uma fina camada esférica que junta o que está separado e une em circulação e completude. (SCHWENK apud HARTLEY, 1995) Em contato com a gravidade, essa circularidade da água cria espirais que descem (movimento passivo) e sobem (ativo) simultaneamente, em ondas entre acolhimento terrestre e expansão cósmica. Este processo simultâneo entre enraizamento e voo constitui os dois extremos infinitos da evolução da vida, revisitados nos PNB com apoio dos sistemas corporais, em especial os fluidos.

De fato, somos uma composição complexa de líquidos tanto quanto o ambiente onde vivemos. Cada célula viva consiste em 80% de água – e nós somos compostos por trilhões de células –, 71% da superfície da Terra é coberta por água em estado líquido, dos quais 97,4% está nos oceanos. A água do mar é um fluido ambiental primordial que contém 118 minerais e oligoelementos, e pode ser considerado o sangue do planeta Terra, além de ter a mesma composição do plasma sanguíneo humano. (MAHÉ, 1999) Segundo o fisiologista francês René Quinton (1995),<sup>4</sup> a vida animal iniciou-se no mar, numa célula marinha viva primordial, e em sua evolução mantém essa origem, porém internamente no corpo, ou seja, essa composição vital se mantém no meio externo nas primeiras espécies (marinhas), e em líquidos internos ao corpo de animais que, no processo evolutivo, saíram do mar. Além disso, a maior parte do oxigênio que respiramos vem do mar. O fitoplâncton marinho contribui com até 85% do oxigênio disponível na atmosfera do planeta Terra.

Em imersão marítima, revivemos a liminaridade do processo de evolução entre ambiente aquático e terrestre. Retornar ao aquático implica modificações radicais em nossos modos de perceber, mover, relacionar e criar. A exposição à gravidade, nossa verticalidade e equilíbrio em bipedia – que não por acaso não faz parte do vocabulário do bebê –, nossas demandas respiratórias e a propagação de sons, cheiros e cores são apenas alguns dos muitos fatores que são radicalmente modificados nessa mudança de *habitat*. Os desafios reais desse ambiente instalam uma fisicalidade que demanda o engajamento total da

---

4 Quinton (1866-1925) criou a água do mar isotônica (plasma de Quinton) e hipertônica (Quinton via oral) com fins terapêuticos, com aplicação na cura de várias doenças.

pessoa, revivendo uma corporeidade antes da bipedia, associada ao prazer de flutuar e sentir o contato da água, bem como suas diferentes nuances e forças.



**FIGURA 3** – A autora em dança imersiva com a forte maré subindo em redemoinho, Itaparica/BA, 2019, *selfie* imersivo

Fonte: acervo da autora. Edição de imagem: Tom Lima.

Por isso é importante também mergulhar com todo o corpo, inclusive a face e parte superior da cabeça – onde estão muitos de nossos sentidos e o córtex frontal, responsável por criar ideias abstratas e comandos racionais, que muitas vezes nos afastam de nossas sensações e meio ambiente direto. Submergindo todo o corpo na água em movimento, em posições e formas fluidas que alteram e até mesmo invertem a posição da cabeça sobre as outras partes, ativamos todas as regiões e sistemas somáticos de modo balanceado e contínuo, alternando iniciação e sequenciamento entre diferentes partes, suas conexões e integração. Mergulhar na imensidão oceânica significa retornar filogeneticamente, e avançar em termos psicológicos, filosóficos, éticos e, no caso da proposta imersiva, eminentemente estéticos.

Deixar-se desafiar pelo/no ambiente fluido, percebendo, por exemplo, como organizar questões em um texto acadêmico, é fazer imersão como pesqui-

sa. Ideias e correlações conceituais surgem deste estado corporalizado expandido de imersão, e não o contrário – como geralmente estamos acostumados, usando a mente como comandante do corpo-objeto. Em imersão, transgredimos a separação corpo-mente, bem como do humano apartado do ambiente, e passamos a usar a mente racional como testemunha movida pela vivência corporalizada integrada, ao que denominamos “mente das células”. (COHEN, 2016)

Ver a si mesmo e ser visto pelo outro, como num reflexo aquático, é uma necessidade humana que define nossa identidade desde a infância (LACAN, 1977), e que é reforçada em cada espetáculo com e para um público, mesmo que desavisado e casual, como acontece, por exemplo, numa intervenção urbana. A imersão justamente dilui este aspecto espetacular/especular, bem como a noção de autoimagem diferenciada e afastada do ambiente. “Narciso olha-se embebecido na reflexão de si mesmo e no reflexo do outro que o reflete e o faz ver sua condição de ser finito, num mundo infinito do qual está apartado”. (CAVALCANTI, 1998, p. 228) Em imersão, o ser só se percebe e se compreende enquanto parte integrante de um todo inapreensível em movimento constante. Pequena partícula deste grande cosmos fluido, também nós somos múltiplas células em movimento contínuo, por vezes arrebatador e amplo, por vezes quase estático e mínimo, e em toda a gama de variações possíveis entre esses extremos conectados em espirais de continuidades gradativas.

A molécula da água é altamente instável, porém suas temperaturas de fusão e ebulição são extremas, o que mantém o estado líquido de modo quase permanente. Esta constituição paradoxal é constitutiva de todas as formas de vida, bem como da natureza do movimento, que se estabiliza e define como tal justamente a partir de sua labilidade. Ou seja, quanto mais se modifica, quanto mais se desdobra em alteridade, mais se define a si mesmo como movimento. Portanto, água e movimento são duas instâncias muito próximas. Associadas, estas materialidades permanentemente instáveis atravessam uma ideia ficcional inicial de movimento como representação, como de um movimento idealizado e imitado pelo corpo, e instauram um processo corporizado de pesquisa em busca da fonte do movimento, em ondas de sintonia entre ser vivo e ambiente. Assim, modificamos o caminho treinado de gerar movimento a partir de uma ordem primeiramente cognitiva mental ou a partir de uma automatização gerada por anos de disciplinas corporais – inclusive sentados nas cadeiras escolares. Mary Starks Whitehouse (1999, p. 52-53,

tradução nossa), criadora do *Authentic Movement*, refere-se a esse automatismo em oposição ao deixar-se ser movido em uma oficina que ministrou:

Minha impressão era de uma grande atividade e movimento, mas nada individual, reflexivo, descoberto ou espontâneo. Tudo tinha sido aprendido. Descrevi a espera aberta, que também é um tipo de escuta ao corpo, um vazio no qual algo pode acontecer. Você espera até sentir uma mudança [...] Ao sentir que se inicia, você segue aonde ele te leva, como um caminho que se abre na sua frente enquanto você vai dando o passo. [...] Seja num dado exercício ou improvisação livre, tem que se aprender a 'deixar acontecer', em contraste com 'fazer isto'. [...] Movimento, para ser experienciado, tem que ser 'encontrado' no corpo, não colocado nele como um vestido ou um casaco. Há aquilo em nós que se moveu desde o começo: é aquilo que pode nos liberar.

O começo é celular, composto de líquidos, e imerso em ambiente líquido. Em imersão, é no fluxo – subliminar a todos os fatores de movimento – que se conecta sensação interna e espaço dinâmico, que se integram os elementos constitutivos da consciência ou percepção celular, ampliada no ambiente fluido. No Movimento Autêntico, esta relação interno-externo se dá através da divisão em papéis de realizador e testemunha. A conexão interna se faz através do movimento do realizador de olhos fechados, com uma testemunha que acompanha sem julgamento, em geral em locais fechados. Na proposta de imersão em ambiente marítimo, praticamos este estado de conexão interna, muitas vezes disparado pela desaceleração e pausa dinâmica, mas também por diluir-se no ambiente, conectando-nos com o fluxo subliminar a qualquer movimento, mesmo que imperceptíveis, e que encontra sua extensão no ambiente fluido. Ou seja, há também uma ênfase no externo, e, mais precisamente, nesta conexão interno-externo. O dueto realizador-testemunha muitas vezes está presente nas imersões, e por vezes se multiplica em trios, quartetos etc. No entanto, imersão pode ser realizada solo, tendo o próprio ambiente ou algum de seus integrantes como testemunha, que no caso se configura mais como um coautor. Como no Movimento Autêntico, os papéis de realizador e testemunha se alternam, pois muitas vezes o centro da ação é o próprio meio ao qual observamos com todo o corpo enquanto imersos, porém, no método, o tempo é demarcado para troca de papéis, enquanto na imersão essa alternância é fluida, e pode acontecer de estarmos nos dois papéis simultaneamente, num estado

integrado de consciência – realizando e testemunhando enquanto imersos no ambiente no qual nos movemos e/ou testemunhamos.

Assim, a máxima do Movimento Autêntico, “mover e ser movido” (CHODOROW, 1999), se aplica muito bem à imersão. No método, mover e ser movido diz respeito a esta dinâmica do realizador de olhos fechados, ouvindo e seguindo seus impulsos internos, e sendo guiado por eles. Há uma contínua relação de respeito e escuta entre a consciência ativa analítica e as fontes de movimento que emergem no próprio realizador, uma vez que as duas funções são simultâneas – mover e ser movido. Já em imersão, este estado interno se expande e envolve a relação com um ambiente amparador e estimulante. Portanto, ser movido pelo ambiente não significa simplesmente seguir estímulos externos, mas sim partir da conexão interna no fluxo adaptativo e desafiador com/no ambiente, inclusive para criar resistências e distanciamentos. Por isso, imersão é sempre acompanhada de diferenciação e integração, num contínuo processo de crescimento. (WYMAN-MCGINTY, 2007)

Apesar de a ênfase da imersão ser também num mergulho celular interno, este é estimulado e facilitado pela sensação do aconchego do ambiente imersivo aquoso, seguido de constantes e gradativas adaptações entre o impulso de movimento e seu desenrolar no ambiente, com sucessivos *feedbacks* entre ser(es) e meio(s). Este aconchego pode ser, por exemplo, a segurança da água morna e rasa da maré baixa, com pequenas piscinas e ondulações em meio a suaves algas marinhas, ou a amplitude expansiva e irrestrita do fundo do mar sem nenhum apoio, em meio à surpreendente vida marinha. Variações entre diferentes momentos da maré também criam modulações entre descanso, suspensão e flutuação, e intensos empurrões, puxões e deslocamentos, nos ensinando, por exemplo, a ceder/empurrar, alcançar e trazer, como nos PNB espinhais, e exigindo uma ampla gama de tonicidade, bem como de elasticidade conectiva. Ou seja, uma dinâmica entre contração e expansão, estabelecimento de fronteiras e diluição destas, bem como entre pausa e ebulição, e diferentes vetores e intensidades de forças, se estabelecendo na relação entre ser e meio, estimulando adaptabilidade, neuroplasticidade e resiliência. Partindo do fortalecimento da conexão celular interna, estas são três habilidades fundamentais para viver de modo criativo e saudável em meio às crescentes inseguranças e riscos do mundo contemporâneo.



**FIGURA 4** – A autora e Silas Menezes em dança imersiva com algas marinhas, Itaparica/BA, 2020

Fonte: Romeran Ribeiro. Edição de imagem: Tom Lima.

Inclusive, a partir do desenvolvimento desta conexão interna ao longo dos anos, é possível realizar movimentos cuja forma foi preestabelecida, como técnicas variadas, nesta perspectiva da conexão celular em ambiente aquático, transformando a noção por vezes dualista entre movimento espontâneo e movimento aprendido, e criando uma inter-relação fluida e vital entre impulso e adaptação. Alongar-se embaixo d'água, por exemplo, evita dores ou machucar o corpo, pois não enfatizamos só um músculo ou região, ou só flexão e extensão, já que o meio provoca ondulações suaves, cadências fluidas e rotações entre cada movimento, tornando-os orgânicos e trabalhando vários sistemas simultaneamente.<sup>5</sup>

Outra noção que se dilui na imersão é a de *performer* como agente ativo realizador de movimento ou cena. Imerso no ambiente fluido, mover confun-

---

<sup>5</sup> Esse inclusive é um dos efeitos da técnica de hidroterapia *watsu*, por exemplo.

de-se com ser movido, o acaso congrega com múltiplas sabedorias celulares ativadas pelo próprio ambiente. Seguindo o fluxo do(s) movimento(s), necessidades iminentes pouco a pouco tomam forma, em estados integrados de volumes, intensidades e espacialidades. Ou seja, forma surge da não forma e vice-versa, num processo contínuo de renovação de memórias ancestrais, crescimento e aprendizado. E é neste estado fluido que realizar pesquisa sobre qualquer temática ganha outras dimensões, pois temos um processo guiado pela sabedoria celular no/com o ambiente. O conhecimento inovador é gerado no/em movimento relacional em gradações pulsionais entre pesquisador, pesquisa e ambiente, crescendo entre coerência interna e estímulo externo.

E é justamente este modo de criar conhecimento a partir da sabedoria celular, em suas múltiplas formas, que se configura como dança. Esta última não se restringe apenas a uma série de movimentos corporais que compõem uma coreografia apresentada a um público; “pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança”. (BAUSCH apud SERVOS; WEIGELT, 1984, p. 239)<sup>6</sup> Liberados de uma proposta de espetáculo para um público, os movimentos podem ser totalmente imperceptíveis, até mesmo para o realizador, que muitas vezes não tem como se dar conta de todos os elementos que ocorrem em um dado momento, inclusive porque no instante seguinte já são outros. Mas é justamente nesse fluxo que a pesquisa de movimento fundada na conexão interna com/no ambiente constrói estabilidades:

Quando é catarse e relaxamento, não pode ser nada que não seja transitório [...] O que você consegue é um alívio da tensão e não consciência. [...] Eu acho totalmente o oposto no meu tipo de trabalho. [...] em um longo período de tempo, cavar isso semana após semana, bem, eu acho que é tudo menos transitório. Eu acho que isso constrói um reconhecimento pessoal que tem suas raízes no corpo físico, e isso não vai embora. (WHITEHOUSE apud FRANTZ, 1999, p. 26-27, tradução nossa)

Em imersão, este enraizamento se constrói já no *espaço-tempo* expandido das atividades de cada dia, que têm várias horas de duração, e é necessário

---

6 Abordagens de dança na água têm sido desenvolvidas por vários profissionais, com denominações distintas. Vide Gabriela Holanda (2019).

que seja assim para que se sinta o efeito da imersão no/com o ambiente. Durante pesquisas em Itaparica/BA, por exemplo, costumo ficar entre quatro e seis horas seguidas dentro do mar. Em atividades da UFBA, em geral temos de três a quatro horas seguidas, que se dividem entre duas a cinco etapas de trabalho, desde um início mais técnico de somática, que inclui exploração criativa, sua aplicação em atividades como *stand up paddling* e mergulho em apneia, exploração criativa livre ou guiada – que pode acontecer em meio às outras fases também –, e fechamento na areia com práticas que utilizam espaço, mudança de nível e equilíbrio para readaptação ao ambiente terrestre, coletividade etc. Muitas vezes iniciamos e concluímos com atividades para facilitar a transição e adaptação entre areia e mar, além de estabelecer um vínculo afetivo entre os participantes num coletivo de realizadores/testemunhas prontos a se escutarem e apoiarem mutuamente.

Este vínculo afetivo inicial é fundamental, pois o trabalho de imersão demanda uma entrega que muitas vezes precisa de confiança mútua e sensação de segurança e apoio recíproco entre os participantes, já que muitas pessoas têm receio ou medo e até mesmo traumas relacionados à água e a falta de ar. É também surpreendente como tantas pessoas têm dificuldade em boiar ou flutuar na água do mar, o que *a priori* é tão mais fácil do que na água de rio ou de uma piscina, por exemplo. Por isso, em geral as aulas começam no raso, onde é possível ter segurança e o apoio de colegas. Apenas após instalar uma segurança fluida e contínua, indago quem gostaria de realizar *stand up paddling* e/ou mergulho em apneia – com alguns equipamentos extras que levo, como nadadeiras e óculos de mergulho, além da boia sinalizadora –, e cabe a cada um(a) decidir, segundo seu momento atual, inclusive se precisa de uma pausa no sol para aquecer.

Após duas horas de experimentar PNB na água em duplas, trios etc., em geral é bem mais fácil encontrar nosso centro de gravidade dinâmico, se equilibrar numa prancha deslizando numa superfície mais ou menos calma de água, e coordenar contralateralmente (lados cruzados) este equilíbrio da parte de baixo de corpo com as remadas da parte de cima do corpo. A flexibilidade das partes integradas do corpo depende enormemente destas conexões dos PNB, com uma coluna que encontra estabilidade justamente na mobilidade (alinhamento dinâmico) e no suporte e entrelaçamento sutil dos diversos sistemas, não só músculo e osso, concedendo-nos um volume adaptável e enraizado, inclusive muito bem expandido na materialidade da prancha.

O enraizamento gerado ao visitar os PNB é visível até mesmo numa prancha de *stand up*. Muitas vezes, alunos que chegam com medo de cair e também com medo do mar de repente estão remando com tranquilidade e indo até o fundo, e eles mesmos se surpreendem.

Como a atividade é numa praia pública, por vezes desperta a atenção de transeuntes ou banhistas, que às vezes inclusive se aproximam e fazem alguns dos exercícios e nos indagam a respeito da atividade. De fato, a atividade se realiza em meio a banhistas de modo muito corriqueiro, mesmo quando, mais ao final, realizamos o fechamento na areia, seguido de um lanche coletivo enquanto conversamos, tomamos nota e alongamos na canga, por exemplo. Muitas vezes, ao final, realizamos também algo mais técnico, a depender das sugestões. Depende muito do momento, e a proposta está sempre se adaptando e sendo moldada pelos pesquisadores presentes, suas necessidades, sugestões e habilidades que podem ser compartilhadas.

Muitas vezes, realizamos as escalas espaciais de Laban (1974) na areia após as atividades na água; porém, estas escalas podem ser realizadas em qualquer nível entre terra e mar, pois incluem uma ampla gama de variações de níveis, planos, direções e intensidades, recolhimentos e expansões, que se adaptam muito bem a estes ambientes. Realizá-las na areia gera toda uma adaptação devido aos desníveis, umidade, instabilidade da textura que afunda cada vez que pisamos etc. Realizá-las alternando ambiente aquático e terrestre também é bastante desafiador, como por exemplo com água na altura dos joelhos, entrando e saindo da água ao longo dos percursos, chegando a mergulhar em pontos mais baixos das escalas. Além disso, é também inspirador realizá-las totalmente no fundo, suspensa sem nenhum apoio e criando as formas cristalinas<sup>7</sup> junto com as correntes marítimas, interagindo com rochas, plantas e animais aquáticos e, também, coletando lixo que percebemos no ambiente. Assim, movimentos funcionais se misturam a outros mais abstratos, detalhes técnicos de mergulho em apneia se mesclam com gestos soltos e arredondados com todo o corpo em meio a um ambiente dançante.

---

7 Segundo a harmonia espacial delineada por Laban (1974), criamos *traceforms* ou traços em formas geométricas ao nos movermos no espaço. Essas formas se organizam construindo sólidos platônicos, que podemos associar a formas cristalinas criadas pela água, segundo pesquisas do dr. Masaru Emoto (2021). Também a 4ª fase da água,

Lembro-me de ir mergulhar sozinha um dia em que estava muito triste, lidando com crises auto e heteroagressivas de meu filho dia e noite, e sem ver saída após mais de uma década de terapias incessantes. Uma regra do mergulho é fazê-lo em dupla – tanto quanto no Movimento Autêntico –, em que um fica na superfície e cuida, enquanto o outro mergulha, em seguida alternando papéis. Mas este dia foi um pouco de última hora, não tinha muito tempo, e acabei indo sozinha, tomando cuidado para não passar de certo limite de distância nem de profundidade. Enquanto flutuava ao fundo, de repente, um imenso cardume de peixes prateados passou perto de mim, e fui me misturando com eles ao longo de deslocamentos fluidos. Como salientou Whitehouse (1999), não era o caso de “fazer” o movimento, como nadar seguindo os peixes ou tentando me mover com eles. Percebi que isso os assustava e afastava. Pausei e flutuei por algum tempo, sem nenhuma expressão facial específica ou olhar direcionado, por exemplo. Talvez até parecesse que eu não estava nem um pouco interessada neles. Imergi completamente na minha fluidez celular e no ambiente e sua constituição, sem expectativas nem julgamentos. Pouco a pouco, pequenos movimentos aconteceram, enquanto os peixes, curiosos, me cercavam mais e mais. Por vezes, até viravam lateralmente, com um dos olhos muito próximo aos meus.

Aos poucos, estava tão imersa no cardume, com suas luzes prateadas alternadas com o azul esverdeado do mar, que aquela emoção de tristeza veio à tona e comecei a chorar. Mas o que são minhas pequenas lágrimas em meio a todo um oceano? Na fluidez transformadora do meio fluido, quando menos percebi, estava sorrindo! Segui flutuando e dançando com meus instrutores/coreógrafos, e de repente percebi que estava totalmente rodeada, no centro do cardume, girando em espirais contralaterais fluidas do icosaedro, em total sincronia com as mudanças espaciais do grupo na água.

A certa altura, fiz um movimento brusco sem saber ao certo por que, até me surpreendi com meu próprio movimento, e reparei que foi no exato instante em que todo o cardume se moveu bruscamente. Ou seja, eu estava conectada com o cardume de modo muito vital e potente, num coletivo fluido.

---

na consistência de gel (além dos três estados sólido, líquido e gasoso) se constitui por composições de moléculas em cristais coloidais conectivos, como acontece, por exemplo, nas nuvens (POLLACK, 2014), e que vem sendo explorado como um novo padrão neurocelular básico denominado de "gelation" ou tornar-se gel. (COLE, 2022)

Olhei para fora da água e vi um barco a motor que estava bem próximo. Eu não havia percebido o barco, nem ouvido seu som, antes disso. Foi o movimento com os peixes, nossa sintonia, que me avisou do perigo. Eu estava fazendo Movimento Autêntico imersivo com peixes, todos simultaneamente realizadores e testemunhas, quem mergulha e quem cuida.

Experiências imersivas semelhantes também vêm sendo relatadas por outros praticantes somáticos, a exemplo de Marisa Morin (2020) em seu trabalho com cavalos. Morin (2020) descreve, por exemplo, sua habilidade natural em imergir e conectar com os cavalos a ponto de, certa vez, ter percebido um predador se aproximando antes mesmo de ele chegar ao acampamento, alguns instantes antes de o cavalo líder da cavalaria perceber e se mobilizar, enquanto o restante dos cavalos descansava na noite. Segundo Morin (2020), esta é uma habilidade cinestésica de relaxamento e equilíbrio de energia do campo eletromagnético do próprio corpo humano em sintonia com o da Terra, que inclui todos os seres e materialidades. Esta energia em fluxo pode ser utilizada para a destruição ou para a fusão, promovendo uma grande virada quântica. Cabe às artes e, mais especialmente, às artes com enfoque no *soma*, em todas as suas possibilidades e desdobramentos, realizar esta mudança ecocêntrica, já que transição tem sido nosso modo de existir e sabedoria mais constante, desde os primórdios do que chamamos de humanidade.

Agradecimentos à equipe do Aulão Free Snorkeling,<sup>8</sup> que tem me ensinado a mergulhar.

## Referências

BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body Movement: Coping with the Environment*. Langhorne, PA: Gordon and Breach, 1980.

---

8 Projeto de mergulho livre sem fins lucrativos, criado e mantido por mergulhadores profissionais voluntários que se encontram mensalmente para ministrar aulas em diversos níveis, inclusive com equipamentos disponíveis, nas praias da Barra de Salvador/BA. O grupo é composto por Alexandra Rodrigues de Souza, Anderson Costa Santos, André Clemente Correa, Clóvis Machado dos Santos, Edineia Rodrigues Santos, Eduardo Marques Menezes de Araújo, Ricardo Silva Santana, e Ronaldo Batista Santos. Mais informações em "Organizadores e contato" ([2017]).

- CAVALCANTI, R. *Mitos da água: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- CHODOROW, J. To Move and Be Moved. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London: Jessica Kingsley, 1999. v. 1, p. 267-278.
- COHEN, B. B. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering<sup>SM</sup>*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- COHEN, B. B. *Basic Neurocellular Patterns*. Exploring Developmental Movement. El Sobrante: Burchfield Rose, 2018.
- COLE, C. Gelation—a Developmental Pattern? Spinning a BMC Web 2022: A Body-Mind Centering Online Symposium. 23 de junho de 2022.
- EMOTO, M. *As mensagens da água*. São Paulo: Isis, 2021.
- FERNANDES, C. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Eufba, 2018.
- FERNANDES, C. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. *Cena*, Porto Alegre, n. 13, p. 1-14, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/F6oj7d>. Acesso em: 20 set. 2016.
- FERNANDES, C. Mergulho no espectro azul: práticas somático-performativas no mar com meu filho autista. *Ephemera*, Ouro Preto, MG, v. 3, n. 5, p. 20-39, 2020.
- FRANTZ, G. An Approach to the Center: An Interview with Mary Whitehouse. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres: Jessica Kingsley, 1999. v. 1, p. 17-28.
- HARTLEY, L. *Wisdom of the Body Moving*. Berkeley, CA: North Atlantic, 1995.
- HENRIQUE, W. *O direito à natureza na cidade*. Salvador: Eufba, 2009.
- HOLANDA, G. W. *Sopro d'água: corpo-ambiente em fluxo criando (de)composições em dança*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- LABAN, R. *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*. Boston: Plays, 1974.
- LACAN, J. *Écrits: A Selection*. New York: W.W. Norton & Company, 1977.
- MAHÉ, A. *El plasma de Quinton: el agua de mar, nuestro medio interno*. Barcelona: Icaria, 1999.
- MORIN, M. The Practical Application of Intuition. *Somatic Movement Summit*, [s. l.], 30 abr. 2020. Disponível em: [www.somaticmovementsummit.com/program/35096](http://www.somaticmovementsummit.com/program/35096). Acesso em: 24 abr. 2022.

MYERS, T. W. *Trilhos anatômicos: meridianos miofasciais para terapeutas manuais e do movimento*. São Paulo: Manole, 2003.

ORGANIZADORES e contato. *Aulão Free Snorkeling*, Salvador, [2017]. Disponível em: <https://aulaofreesnorkeling.wordpress.com/contato>. Acesso em: 12 fev. 2019.

POLLACK, G. *The Fourth Phase of Water: Beyond Solid, Liquid, and Vapor*. Springfield: Ebner & Sons, 2014.

QUINTON, R. *L'Eau de mer, milieu organique*. Paris: Encre, 1995.

SERVOS, N.; WEIGELT, G. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance*. Köln: Ballett-Bühnen, 1984.

SESSIONS, G. *Deep Ecology for the Twenty-First Century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*. Boulder, CO: Shambhala, 1995.

WHITEHOUSE, M. S. Physical Movement and Personality. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London: Jessica Kingsley, 1999. v. 1, p. 51-57.

WYMAN-MCGINTY, W. Merging and Differentiating. In: PALLARO, P. (ed.). *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved: A Collection of Essays*. London: Jessica Kingsley, 2007. v. 2, p. 154-175.

## The mermaid tear factory: ecoperformance, climate emergencies and activism of the sea

Elizabeth Doud

*The passage from Homer's Odyssey in which Ulysses encounters the mermaids is well known. Wishing to hear them without going crazy, he ties himself to the mast of his ship with string, but not without first warning his crew to cover their ears with wax for protection from the peril of their song as they row. This story has enchanted many people for a long time. It was Kafka, however, who realized Ulysses' naivety in believing that the power of the siren's song could be contained by wax and strings.*  
(TIBURI, 2016, p. 81, our translation)<sup>1</sup>

---

1 “É bastante conhecida a passagem da *Odisséia* de Homero em que Ulisses encontra as sereias e, desejando ouvi-las sem enlouquecer, faz-se amarrar ao mastro do navio em que viaja, não sem antes alertar seus remadores para que tapem os ouvidos com cera e, desse modo, possam continuar a travessia normalmente. Essa história encanta muita gente há muito tempo. Foi Kafka, no entanto, quem percebeu a ingenuidade de Ulisses, a de acreditar que o poder do canto das sereias poderia ser contido por cera e cordas”.

## Introduction

The conditions for climate change didn't just begin, but are the result of a slow moving, deceptively aberrant, violent and protracted human social and ecological pandemic that makes covid-19 look trifling by comparison. Carbon emissions, ocean warming, water scarcity, species loss, deforestation and extreme weather events, among other environmental complexities are fractal cause and effect patterns inside climate change.<sup>2</sup> To describe this overarching period in planetary history, eco-philosopher Joanna Macy invokes the concept of Industrial Growth Society over the trending term Anthropocene to describe a geological era when human impacts have altered the Earth's systems irrevocably. Macy's choice focuses attention on neoliberal concepts of "growth without limits" as the superior global market forces based on extractive industries and fossil fuel energies, which are the foundations of capitalism. Macy and Brown (2014) assert that this uncontested narrative is not only a collapsing economic model, but is ecologically, socially and spiritually untenable for humanity. Making art in the age of climate change acknowledges that the non-reciprocal relationships we humans alone enjoy with other species on a global scale are the cause of these stressors, and that it is up to us to change the narrative if we want the effects to abate.

At the same time, environmental movements of the global north and south are morphing into intersectional strategic alliances in service of climate and eco-justice,<sup>3</sup> which look at climate change and environmental degradation as outcomes of colonialism's extractivist blueprint, slavery-based economies, genocide of indigenous populations, capitalism and globalization. Today, art-

---

2 This article assumes that climate change is accepted fact and established science, and refers readers to the Intergovernmental Panel on Climate Change of the United Nations (c2020) for comprehensive statistics and analysis of current and projected planetary climate conditions.

3 Historically, the broader environmental movement was male-dominated, white-led with little inclusion of indigenous and the marginalized people dependent on the lands it claimed to protect. Focus on non-human environmental degradation often ignored impacts on these communities. In contrast, the environmental justice movement seeded in the 1980's focused on environmental racism (MOCK, 2014), which is an embedded concern of today's climate justice movement. Definitions of climate justice: "Environmental & climate justice" (c2020).

ists with environmental interests find it difficult to focus only on “nature”, conservation or hard science concerns without acknowledging a needed transformation to human societies structured on systems of oppression, racism and exploitation of the poor. Where traditional environmentalism in the past explained problems as conflicts between the human and non human, eco-artists and activists today articulate complex arrangements of interrelated, human/non-human hierarchies, which argue that not all human impacts are equal, as stated in Jason Moore and Raj Patel’s (2017) notions of the Capitalocene. Not surprisingly, artists are increasingly generating metaphoric responses to the proliferating effects of climate change and environmental injustice that reflect these intersectional values.

Similarly, performance art<sup>4</sup> has historically been an intersectional agent, invigorating arts and non-arts discourse through body-based practices that draw from many disciplines. From the Dadaists to *happenings* to feminist post-moderism to the Extinction Rebellion,<sup>5</sup> performance has punctuated historical moments of social and political upheaval and significance since the beginning of the 20th Century. What this article describes as ecoperformance stands on the shoulders of well documented theatre making pioneers, performance art originators and revolutionary social practitioners, as well as indigenous culture bearers, whose practice predates modern Western theatre. This recent assemblage of artistic responses unfolds at a moment of unprecedented biospheric instability, or under what Vandana Shiva calls a world paradigm of “eco-apartheid”.<sup>6</sup>

---

4 The terms *performance art* and *performance* narrow the field of discussion, and point to strategies that not all performing arts employ as willingly or effectively in activist contexts, or in a capacity of what some call “artists”.

5 Extinction Rebellion is an international movement using non-violent civil disobedience to halt mass extinction and minimize the risk of social collapse. (ABOUT..., c2020)

6 Vandana Shiva (2018, p. 16) describes eco-apartheid as “the separation of humans from nature” through objectification of the non-human, which allows us to divide it into “fragmented, separable parts to be exploited, owned, traded, destroyed and wasted” instead of seeing ourselves pertaining to and part of nature.

## The problematic dramaturgy of climate

Artists who make awareness of the climate emergency central to their work are responding aesthetically, academically and as activists in ways that elucidate hard to represent environmental and political concerns. Climate narratives of the 2020's will deploy specific mechanics with distinctive principles and rhetorical strategies that make the work socially significant and artistically competitive. Applying a climate lens to all aspects of storytelling now forces a reexamination of traditional dramatic efforts in service of effective use of the theatre arts within the climate movement. Climate change as a story proves illusory, so the challenge lies in supporting metaphor and representations of climatic realities in local contexts that connect back to the larger unseeable phenomena. Climate change narratives demand identification with non-human protagonists (sea creatures or large bodies of water, for example), and the difficult representation of time scales that challenge the temporal realities of the theater have to be addressed judiciously. According to Una Chaudhuri and Shonni Enelow (2014, p. 23):

The first thing that makes climate change difficult to represent in art is the maddening fact that climate – unlike time – can never be experienced directly. As an aggregation of numerous atmospheric and temporal phenomena, the climate does not manifest itself at any time, event or place. The only way to understand it is through data and modeling – through systems and mediations – which must be processed cognitively and intellectually; in short, they must be understood, not experienced, phenomenologically and temporally. Another way of putting it is that climate change belongs to an unfolding mode whose characteristics are inherently resistant not only to representation, but also to simple everyday observation.

Thus, they assert that the imaginative and representational work of making art has an underestimated role to play in addressing this unprecedented crisis in human history. Conventional dramatic structures, such as Aristotle's *Poetics*, have conditioned audiences to seek diametric protagonist and antagonist tensions and to locate hero empathy, which is attached to centuries of social and moral conditioning around identification with anthropocentric values that center human needs above all else. New dramaturgy facing these

representational issues offers occasion to challenge these structures, and help us imagine the unseeable and rewrite humanity's story.

Contemporary or experimental theater practices already distort the rules of traditional structures (the theater of the absurd, for example), and complicate notions of heroism, tension, climax and resolution, or eliminate them altogether. Despite this, audiences' theatrical appetites are surprisingly dependent on the classical dramaturgical modes. In her article "Why I'm breaking up with Aristotle", playwright Chantal Bilodeau (2016) recognizes her debt to the ancient Greeks for this dramatic structure, which is the "golden principle behind all Western dramatic literature", but also notes it is based on an ancient world view very different from today's reality. She urges us to reject the dramatic pyramid established by Aristotle, and later emphasized by Gustav Frytag:

The hierarchical pyramidal worldview is based on values that promote competition, control, and a sense of scarcity – there isn't enough to go around. And since we have to fight for everything, there will always be winners and losers. The heterarchical worldview, on the other hand, promotes innovation, collaboration, and creativity. It works with the assumption of abundance – there *is* enough. We just need to learn to look for it and distribute it more equitably. (BILODEAU, 2016)

Conventional dramatization is laden with moral and philosophical traps for eco-artists as it mirrors the pyramids of colonial extractivist systems, and the antagonistic relationship with nature that buttresses inequality and violence. (BILODEAU, 2016) The unlimited growth model of modern capitalism – the veritable engine of climate change – also leans on these narratives to justify its heroic success. Restructuring the Industrial Growth Society's dramaturgy is not just an opportunity, but fundamental to addressing climate change and eco-justice.

## **Eco-performance: eco-poetics and eco-politics**

The term eco-performance joins the prefix eco (from or related to ecology) to the word performance (related to the theatrical practices of performance art) and results in a descriptive and emphatic naming that can be defined as live, theatrical or performatic events focused thematical-

ly, conceptually or physically on ecological phenomena, climate change, or environmental justice. The practice often incorporates literal or metaphoric processes identified through diverse hard and Earth science disciplines and humanities studies related to climate change.

Other terms in use to describe environmentally related performing arts endeavors include eco-theatre, environmental performance, greenturgy, eco-narratives and green theatre. There is now eco-opera, eco-puppetry, eco-circus and eco-symphony. A friend I know wrote an eco-libretto and another composer colleague identifies a set of works as eco-classical. I await eco-reggaetón. Rapidly evolving vernacular and field-specific descriptors are as emergent as the climate crisis. The growth of eco-naming promises and reflects greater production of eco-focused works in performance. Such denominations, however, may become unnecessary as what we know as eco-theatre today will be known as just theatre within the next five to ten years, in a world where the climate crisis is the lens through which we view every single aspect of our life, work and death. (CHAUDHURI, 2016)

Among its various characteristics, performance as an artistic practice and genre within theatre arts is distinguished by unpredictability, conceptual use of body-as-instrument, structured improvisation and interactivity with audiences or non-traditional spaces. By taking place in public and unconventional locations, it places scenic action in circumstances not necessarily associated with theater activities, often under public conduct laws beyond the contexts of art institutions. As a genre, performance art's characteristics can overlap with the dialogical construct of site-specific performance, which emphasizes dependence on physically staging a performance in a place that defines its concept or narrative. The term site-specific also has foundations in the environmental art movement of the 1960's, which was concerned with perceptions of the surrounding landscape and culture. Performance, as an evolving art project of the same era, was defined in parallel to post modern visual artistic expression in galleries and streets, which opened important discussions regarding different types of performativity. In the last decade we have seen a convergence of these ideas, resulting in scenic experiences about climate change in specific environments that interact with theme and ecology culturally. (THORNES, 2008)

Like land arts or environmental art of the 1960s and 70's, the broader field of eco-theatre often focuses on theatrical productions that are hitched

to ecological sustainability. Artists and producers now create eco-dramas that tell climate stories and projects that “green” the theater and arts entertainment industry<sup>7</sup> in tandem, seeking zero carbon methods for all aspects of their work. The term environmental performance is not, however, interchangeable with the “environmental theater” articulated by Richard Schechner in the 1970’s.<sup>8</sup> Like environmental theater, “eco” named scenic practices anticipate and depend on the effects of public participation to determine the content, and to develop the meaning of the work and its possible political and social impacts. (SCHECHNER, 1994)

There is a political imperative inherent in artistic choices of performance that intervene democratically in public spaces and extend their reach beyond arts or theater audiences. RoseLee Goldberg (2011) positions performance as art that was born in historical moments of the 20th and 21st centuries of rupture and incisive questioning of aesthetic and social values. Ecoperformance denotes a practice with both political and aesthetic concerns, and is interdisciplinary and multi-media by definition. It defends the role of the artist as a central force in the climate movement and focuses on live performance as a poetic practice that intersects with initiatives of environmental, civic and social activism. Using scenic adjacency to green spaces or watersheds enhances ecoperformance conceptually and aesthetically.

---

7 Julie’s Bicycle (U.K.) is an arts platform for sustainable producing programs, and offers open-source toolkit for artists and art organizations interested in structural climate action. (JULIE’S..., c2022)

8 Schechner’s elaboration does not imply theater exclusively concerned with environmental themes or environmental art, but interrelates with ecoperformance in that it contemplates and interacts with many of the same elements of eco-arts and site-specific theater, and intentionally dialogues with the surrounding space, whether it be a built or natural location. (SCHECHNER, 1994)



**FIGURE 1** – Elizabeth Doud, Ecoformance action with Fundo da Folia, Barra, Salvador  
Source: Gabriel Mussi, 2018.

## Emergency on the Beach: The Mermaid Tear Factory and Artivism of the Sea

The ecoformance *The Mermaid Tear Factory*<sup>9</sup> (DOUD, 2018) is a live, site-specific and interactive performance that uses improvised elements, and deals with climate change with specific focus on the petrochemical industry and the dispersion of plastic debris in oceanic systems. It is performed on public beaches in the non-itinerant staging, or on waterfront promenades, beaches and public squares in the mobile version, which allows for movement through crowds. The work deliberately occurs in spaces where citizenry has not gathered to watch theater. The work was performed in Brazil, Cuba and the United States over 20 times to an estimated total audience of 7500 between 2015 and 2018.

<sup>9</sup> Video and other digitized information about the work can be access at [www.siren-jones.com](http://www.siren-jones.com). (DOUD, [2022])

Borrowing from eco-feminist concepts of Donna Haraway's (2000) *Cyborg manifesto*, the work's mermaid protagonist, Siren Jones, inhabits the "integrated circuit" of the oceans: any creature that is alive in the sea today ingests plastics, thus incorporates synthetics into its biological process, becoming an embodiment of the petrochemical industry.<sup>10</sup> (ERIKSEN et al., 2014) As a cyborg mermaid, Siren Jones occupies multiple historic time and commerce zones: she dialogues directly with the mermaid's fable in world folklore of the past, is a monetized feminine object in contemporary commercial entertainment culture, and reports back on 382 years of history of aggressive capitalism and climate disturbances that reach the oceanic scope.<sup>11</sup> As a dramatic vehicle, she conveniently has use of human speech apparatus and languages, and is the ideal spokesperson for sea life.

Besides referencing the work of ecofeminists such as Shiva and Haraway, this project aligns itself practically and theoretically with studies and performance practices of Suzanne Lacy (1995) in New Genre Public Art<sup>12</sup> or what is known as "street performance" (COHEN-CRUZ, 1998), and also entangles these premises with questions elaborated by art theorists, such as Heather Davis and Etienne Turpin (2015), who edited the anthology *Art in the Anthropocene* to "expand the discourse on the geologic turn to include aesthetic, curatorial, and artistic strategies for confronting, criticizing, or otherwise engaging the Anthropocene thesis".

The Mermaid Tear Factory is thematically concerned with the health of ocean systems and human interdependence on them for survival. The scenic work is the result of research and manipulation of the mythological figure of the mermaid, plastics, the sea at a time when the planet's oceans are increas-

---

10 Siren Jones' cyborg identity aligns with what Haraway describes in her *Cyborg manifesto* as a breakdown of boundaries between humans, animals and machines. (HARAWAY, 2004)

11 Her age is lifted from Hans Christian Anderson's (2014) tale in which mermaids live long lives, like sea turtles.

12 This term refers to public art, often of an activist nature, and created outside institutional structures to engage directly with the public in an experiential way, often using performance. The term was coined by the American artist, writer and educator Suzanne Lacy to define a type of American public art that was not "a sculpture located in a park or square". Her redefining practice disrupts the idea that public art is that which is sanctioned by the State. Suzanne Lacy's official website available at <http://www.suzannelacy.com/mapping-the-terrain>. (LACY, 1995)

ingly warming and polluted. The project's research includes study of the plastics industry, oceanography, international maritime commerce and geology, as well as mythical narrative, concepts of deep ecology of Arne Naas, and the fields of ecopsychology, environmental justice and ecofeminism, among others. Besides the designers from scenic arts disciplines, project collaborators include non-arts scholars in public schools, universities and community based environmental organizations.

Playwright, educator and climate theatre artist Jeremy Pickard writes that eco-teatre is "essentially about the definition and articulation of new mythologies for a tumultuous and changing world". (PICKARD, 2015) The Mermaid Tear Factory uses mythological fiction and ties it to the industry and consumption of plastics to help make sense of the ecological problems they cause. The project's purpose is to create political awareness, environmental education and interdisciplinary reach, in addition to being free theatrical entertainment for diverse audiences on beaches and other public spaces. It imbues the mermaid archetype with climate agency and appropriates her mythical tropes of mystical powers, intervention in human maritime enterprise and interlocution with the non-human world for activist purposes.

Audiences are invited to a day in the life of a vigilante mermaid who is a mix of teacher, activist and saleswoman. As a postmodern eco-heroine and descendant of the sea goddess Iemanjá, she is relegated to live in a tent on the beach, since the sea no longer offers habitable conditions. Siren Jones sells her tears as a miraculous cure for the perils of the contemporary human condition to whoever she meets. She discusses her problems with human lovers, and dreams of confronting large petrochemical company executives about the state of the ocean. She is a seaborne bag lady, draped in garbage and glitter, ranting about romance and conspiracies. She appears as a carnival siren, uses a tail, and a red wig with long tresses. She accessorizes with plastic jewelry, drag queen makeup and shells. The main set element is an unwieldy collage of sea garbage collected on local beaches, which is assembled either as a tent or skirt depending on the staging. Using spoken and recorded text, movement, music and objects, she presents an absurd and alarming vision of the damage the oceans are suffering.



**FIGURE 2** – Elizabeth Doud with Afonso Santana, *The Mermaid Tear Factory (Mobile Version)*, Mar Grande, Vera Cruz, Bahia

Source: Ines Grimaux (2018).

Using site-specificity to situate the performance in proximity to the ocean and the human structures built near waterways and beaches is artistically opportunistic and makes the narrative more accessible to audiences. The mermaid archetype as embodied symbol maintains fundamental connections locally and universally with sea-bound, feminine qualities that have both sacred and mundane meanings. In Bahia, where the work was developed and performed, and Cuba, an immediate association with the sea goddess *Iemanjá* provokes warmth, curiosity and solidarity among audiences. For children, and audiences in the United States and elsewhere, the costume choices allude to Disney's mermaid-heroine Ariel, which carry other cultural signifiers and ironies. The politicized uses of these identities allows for critical discourse on climate, industry and mythical concepts of power. As a singular character, she represents ritualized reverence, sexualized protagonism, seductive danger and daily consumption habits in the contemporary and globalized context. In this way, the performance is locally rooted and globally relevant dramaturgically, and mirrors the pollution problem of a particular body of water, yet stays connected to the larger phenomena of marine plastics globally. Ideally, the work acts as activism by deploying the

potent and irreplaceable attributes of performance and eco-art in service of causes beyond aesthetics and concept.

## Mermaid Medicine for Transformational Healing

Humans still make and watch theatre because it remains a useful collective ritual that performs basic social functions, including inclusive witnessing in times of crisis. It also acts as an interpretive conduit for the unsayable or the yet to be socially codified. (CAMPBELL, 2008) Much of what we are experiencing around ecological imbalance and climate change cannot be witnessed as discrete or knowable events in our lifetimes, and remains unspoken or unrepresented. One of theatre's essential functions is that its expertly wrought stories about unannounced collective truths unite us as witnesses, provide relief from agonizing searches for meaning, and suggest pathways forward.

When you walk on a beach altered by garbage that has more plastic debris than visible organic matter, you gradually experience the symptoms of loss and mourning, without being able to cry out, point to a culprit or locate recourse for a solution. (MITCHELL, 2009) If, on the same beach, a human corpse was found, our reaction would immediately elicit alarm and attention from the authorities. Climate change is a crime without an assigned police force. Even if we could articulate a demand for redress, who would we call? Theatrical metaphor clarifies doubts about a misdeed that is hard to identify as accident, corruption, theft, or murder alone.

Climate change's "slow violence", as defined by Rob Nixon (2011), is often more deadly phenomenologically because it evades perception, and produces less alarm and active response. Even though there is now a semi-conscious recognition of a serious problem in the planet's systems, the emotional human connection with the losses is further complicated by biocentrism, which guides human beings to first sympathize with their own species. This speciesism is a biological survival imperative from times past, that isn't serving us now. (FERRANDO, 2013) Humans do have empathy for the pain or loss of other species, but our biology and sociological conditioning tend to undervalue the non-human, complicating the protection of health or rights of non-human organisms, despite the negative impact that their eventual absence will have on our own health. Remarkably, poetic representation

of this disconnect engenders emotional understanding, which activates empathy and is not dependent on cognitive understanding.

Sudden disasters, such as that of the dam breach in Mariana, Brazil, the 2019 forest fires in Australia, or the global pandemic of covid-19, and myriad unseeable slow losses, such as the warming of the planet's oceans, manifest themselves in human consciousness in different ways that have lasting emotional trauma: one is conscious awareness of indisputable change and loss produced immediately; the other is unconscious and invisible, which makes the loss unrecognized. Biocentrism, human socialization, and solastalgia – emotional trauma caused by loss of one's lands – (KLEIN, 2014) make it very difficult to reconcile the emotional losses of these traumas and harder to take action to avoid similar events in the future.

No musical or ecoperformance can sum up the complexities of the losses of climate change and its underlying systemic causes. The perceivable damages, such as the dispersion of human produced waste in waterways, and unperceivable ones such as the incrementable shifts in ocean temperature, which alters their live-giving biochemistry, defy representations that join the emotional and cognitive. Ecoperformance disrupts an unquestioned assumption that what we are seeing and feeling is normal.

Siren Jones, using tears figuratively and literally, offers release from this unlocated grief by acting as the moirologist for humanity and for the ocean. What the ocean loses, so do we all. It is an invitation to face our eco-denial, face our eco-trauma<sup>13</sup> and rethink our eco-behavior. Far from stoic, she gleefully pedals the tears, encouraging ritual and release, which includes the collective admission, absolution and action as a prescription. There is no strident casting of blame or didactic recitation of statistics. Imagine a Climate Change Anonymous meeting.

---

13 A new area of ecopsychology is being investigated in the human sciences as a species of deep and growing eco-trauma (BUZZELL; CHALQUIST, 2015), which identifies symptoms of "disease" in human consciousness so prominent in the studies of Joanna Macy. (MACY; BROWN, 2014)



**FIGURE 3** – Elizabeth Doud, Mermaid Tear Factory, Itaparica, Bahia

Source: Ines Grimaux (2018).

Artists concerned with themes of ecology, climate and environment provide credible creative research for their topic area with powerful social influence without being formally trained in the hard sciences. This zone of science adjacency is where they research, absorb and reinterpret science in metaphorical terms, while not claiming any research authority. Significant and prolific collaborations between scientists and artists of all disciplines establish reciprocal exchanges of legitimacy and impacts: one based on scientific method and data, the other based on aesthetic design and emotional stimulus. These collaborations also disrupt the accepted science/arts schism, which also dismisses traditional knowledge systems, while providing accessible cultural content to non-arts initiatives in service of climate action.

The United States Department of Arts and Culture (USDAC)<sup>14</sup> recently released an open source guide aimed at using art effectively in the climate

<sup>14</sup> The United States of North America doesn't have a ministry or federal department dedicated to culture. Besides lower status agencies that fund arts projects, the lack of high profile, permanent federal infrastructure to support arts and culture demonstrates a

justice movement. This resource uses the term “response-ability” to describe how we steward the work of eco-justice, and the disaggregation of this term positions artist responses as essential correctives for emergency situations. One of their prescriptives for art’s role is allowing people to “mourn and heal in public” because it validates community experiences, and brings visibility needed to push for systemic change in the public eye. (UNITED STATES DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, [2020])

As a work presented to mostly non-theatre going audiences, transgression and high concept sophistication is secondary to making connections with audiences where they are at socially, and gently disturbing normality. Heavy speeches about the environment, indulgent demonstrations of intelligence with abstract information, expanded data references and high level scientific jargon are avoided. Nevertheless, Siren Jones does break with princess stereotypes and has a particularly politicized expression of her feelings about the oceans and seas, her male lovers and her job opportunities, and feels the desire to connect with her audience as an equal, even if she is embarrassingly unaware of her own awkward idealism. She flirtingly chides men upon making eye contact as she remarks “Hey, you never called me back after our night on the beach!” and is bitterly nostalgic for beauty lost when she comments that “Today, paradise is a plastic tampon applicator floating in the surf”. (DOUD, 2018)

Gregarious and irreverent, she is not hawking depressives, but an elixir for the eco-curious that is the bio-chemical equivalent of seawater. Through referencing her mother – the sea goddess herself – she reminds us that the sea is the amniotic fluid of the planet, and tears are mermaid medicine for a collective illness, and that mourning is not only normal, but necessary. The mermaid is an effective advocate for an ocean clean up, and Siren Jones’ radical reinterpretation of the mermaid archetype is predisposed to a disassembling of the ecocidal, patrilineal ideologies of extractions and domination that have made it so dirty. Ideally, the Mermaid Tear Factory functions

---

systemic governmental devaluing of arts nationally, which damages the long-term societal well being that the arts provide. The USDAC is not a government agency, but provides artist-driven advocacy for cultural democracy works to fill this gap. Climate justice is central to their work. (UNITED STATES DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, [2016])

as activism, which deploys the potent and irreplaceable attributes of art in service of causes beyond aesthetics that are inclusive and transformational.

## Attributes of Ecosystem Performance

Using theatrical arts as a response to Vandana Shiva's provocation of undoing: "eco-apartheid", ecosystem performance can stimulate connective tissue in areas where the human and non-human relationships have been weakened, forgotten or severed. In order to have an effective movement, and for eco-justice to occur, principles of mutual respect and reciprocal benefits need to include seeing the non-human world as a full partner in our health, wealth and happiness. By rethinking this dialectic of separation between humans and nature, ecosystem performance makers are creating in ways that deepen, multiply and accelerate public awareness of climate change and civic action, as well as producing aesthetically compelling time-based spectacles for new audiences. Key dramaturgical and production attributes of eco-arts and environmental performance, in which ecosystem performance is nestled, and co-related production and curatorial interests elevate the following characteristics and principles:

- Transdisciplinary efforts between hard sciences and the arts without reliance on lectures and didactic discourse. Ecosystem performance holds open a portal to science without creating science presentations;
- Intersectional collaborations with social, environmental and climate justice concerns that imbue activist energy in artists' efforts, and offer support for non-arts climate action;
- Holding dramatic tensions of loss, grief, anger, empathy and healing around climate change and injustice. Offering transformative and collective processes and witnessing for audiences;
- Surprise engagement between the human and the non-human, which stimulates audiences' ability to see this relationship in an unprecedented way;
- Urgency in production to keep pace with climate emergencies, prolific dissemination and circulation that multiplies stories and expands audiences in a non-conventional, cost effective ways;
- "Glocality"/"Lobality", emphasizing the universal and local dramatic specificity that maintains constant tensions between the meta-systems of climate, the "Capitalocene", and myth and the micro-situations of local geographies, ecologies, dialect and rituals;

- Use of public spaces as ecoperformance stages to encounter a significant number of citizens who do not customarily attend the theater. Use of green spaces is privileged. The non-human is incorporated as much as possible as a dramaturgical and scenic element. Free events facilitate access for the wider public.

Like all social movements in the past that involve artists as key agents of social transformation, the climate movement will be driven in crucial ways by theater, dance, performance and music, but time is running out to increase these impacts deliberately, boldly and with beauty and justice for all species.

## References

- ABOUT US. *Extinction Rebellion*, [S. l.], c2020. Available at: <https://rebellion.earth/the-truth/about-us/>. Access on: 12 May 2020.
- ANDERSEN, H. C. *The Little Mermaid*. Odense: The Hans Christian Andersen Centre, 2014. Available at: <http://andersen.sdu.dk/moocfiles/littlemermaid.pdf>. Access on: 1 Nov. 2017.
- ARISTOTLES. *De poética*. London: Oxford University Press, 1946. (Oxford Classical Texts).
- BILODEAU, C. Why I'm Breaking Up with Aristotle. *HowlRound*, Boston, 22 Apr. 2016. Available at: <http://howlround.com/why-i-m-breaking-up-with-aristotle>. Access on: 25 Jan. 2017.
- BUZZELL, L.; CHALQUIST, C. Ecopsychology and the Long Emergency: Fostering Sanity as the World Goes Crazy. *Ecopsychology*, New Rochelle, NY, v. 7, n. 4, p. 183-184, 2015.
- CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, CA: New World Library, 2008.
- CHAUDHURI, U. Fifth Wall: Climate Change Dramaturgy. *HowlRound*, Boston, 17 abr. 2016. Available at: <http://howlround.com/the-fifth-wall-climate-change-dramaturgy>. Access on: 25 Jan. 2017.
- CHAUDHURI, U.; ENELOW, S. *Research Theatre, Climate Change, and the Ecocide Project*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- COHEN-CRUZ, J. *Radical Street Performance: An International Anthology*. London: Routledge, 1998.
- DAVIS, H.; TURPIN, E. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities, 2015.

- DOUD, E. *A fábrica de lágrimas de sereia: laboratório de ecoperformance*. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- DOUD, E. *Siren Jones, Sounding the Alarm*, Florida, [2022?]. Available at: [www.sirenjones.com](http://www.sirenjones.com). Access on: 24 Apr. 2022.
- ENVIRONMENTAL & Climate Justice. *NAACP*, Baltimore, MD, c2020. Available at: <https://www.naacp.org/issues/environmental-justice>. Access on: 3 May 2020.
- ERIKSEN, M. *et al.* Plastic Pollution in the World's Oceans: More Than 5 Trillion Plastic Pieces Weighing Over 250,000 Tons Afloat at Sea. *Plos One*, San Francisco, v. 9, n. 12, 2014. Available at: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0111913>. Access on: 5 June 2016.
- FERRANDO, F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz*, San Rafael, CA, v. 8, n. 2, p. 26-32, 2013.
- GOLDBERG, R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3rd. ed. New York: Thames and Hudson, 2011.
- HARAWAY, D. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century*. New York: Routledge, 2000.
- HARAWAY, D. *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004.
- JULIE'S Bicycle. London: [s. n.], c2022. Available at: <https://juliesbicycle.com/>. Access on: 28 Apr. 2022.
- KLEIN, N. *This Changes Everything: Capitalism Versus the Climate*. New York: Simon and Schuster, 2014.
- LACY, S. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- MACY, J.; BROWN, M. *Coming Back To Life*. Gabriola Island, BC: New Society Publishers, 2014.
- MAPPING the Terrain: New Genre Public art. *Suzanne Lacy*, [s. l.], [2018?]. Available at: <http://www.suzannelacy.com/mapping-the-terrain>. Access on: 25 May 2018.
- MITCHELL, A. *Sea Sick: the Global Ocean in Crisis*. Toronto: McClelland & Stewart, 2009.
- MOCK, B. Are There Two Different Versions of Environmentalism, One "White," One "Black"? *Mother Jones*, San Francisco, 31 July. 2014. Environment. Available at: <https://www.motherjones.com/environment/2014/07/white-black-environmentalism-racism/>. Access on: 23 May 2018.
- MOORE, J.; PATEL, R. *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature and the Future of the Planet*. Oakland, CA: University of California Press, 2017.

NIXON, R. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

PICKARD, J. Where Is the Hope? *HowlRound*, Boston, 23 Apr. 2015. Available at: <http://howlround.com/where-is-the-hope>. Access on: 21 May 2018.

SCHECHNER, R. *Environmental Theater: An Expanded Edition Including Six Axioms for Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1994.

SHIVA, V. *Oneness vs. the 1%: Shattering Illusion, Seeding Freedom*. New Delhi: Women Unlimited, 2018.

SHIVA, V.; MIES, M. *Ecofeminism*. London: Zed, 2014.

THE INTERGOVERNMENTAL Panel on Climate Change. Geneva: IPCC, c2020. Available at: <https://www.ipcc.ch/>. Access on: 1 May 2020.

THORNES, J. E. A Rough Guide to Environmental Art. *Annual Review of Environment and Resources*, Palo Alto, CA, v. 33, p. 391-411, 2008. Available at: [www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.enviro.31.042605.134920](http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.enviro.31.042605.134920). Access on: 4 Sept. 2011.

TIBURI, M. *Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

UNITED STATES DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE. *Artists Unite for a Green New Deal*. Washington, DC: USDAC, [2020]. Available at: <https://usdac.us/gnd>. Access on: 24 Apr. 2022.

UNITED STATES DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE. *Who We Are*. Washington, DC, [2016]. Available at: <https://usdac.us/about>. Access on: 1 May 2020.



## Sobre os autores

### **Alba Pedreira Vieira**

Fundadora, performer e diretora artística da Mosaico Cia. de Dança Contemporânea. Professora fundadora e pesquisadora do curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV) desde 1997. Professora e pesquisadora nos seguintes programas de pós-graduação: Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ph.D. em Dança pela Universidade Temple. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena do Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

### **Anabelle Contreras Castro**

Mestre em Antropologia Cultural e em Estudos Latino-Americanos. Doutora em Filosofia, com ênfase em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Livre de Berlim. É professora titular e editora da Revista Praxis, da Escola de Filosofia da Universidade Nacional de Costa Rica (UNA). Tem sido membro da mesa diretiva internacional do Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova York. Tem trabalhado na área dramatúrgica para o grupo de teatro Abya Yala e tem sido pro-

fessora nas duas escolas de teatro das universidades públicas na Costa Rica. Tem publicado em diversos países e em 2013 obteve o Prêmio Nacional de Literatura na categoria de ensaio.

## **Andrea Davidson**

Premiada artista de novas mídias, coreógrafa e ex-dançarina principal. Tem um Master of Arts (MA) em Screendance e um Ph.D. em Estudos Interativos pela Universidade Paris 8, onde lecionou de 1999 a 2008, antes de ingressar na Universidade de Chichester, Reino Unido, em 2007. Ela também lecionou na Universidade Nancy 1 e na Universidade Metropolitana de Londres e foi professora visitante em universidades no Brasil, Turquia e Japão. Autora de *Bains numériques #1: danse et nouvelles technologies* (2007) e numerosos artigos sobre dança e novas mídias. Seu último livro, intitulado *Through the prism of the senses: new realities of the body in contemporary performance. Technologies, Cognition and Emergent Research-creation Methodologies* (2019-2022), será publicado em inglês, francês e espanhol.

## **Christina Fornaciari**

Artista independente e professora no curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Investiga o fazer artístico tendo o corpo como plataforma, na interface com a performance, a intervenção urbana, o vídeo e a fotografia. Suas obras abordam temas como direitos humanos, tecnologia e política. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teorias e Práticas Teatrais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), mestre em Performance pela Universidade de Londres Queen Mary.

## **Ciane Fernandes**

Professora titular da Escola de Teatro, bem como do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde sua fundação, e professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFBA. Graduada em Enfermagem, licenciada em Artes Plásticas

e especialista em Saúde Mental pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre e Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela Universidade de Nova York e analista de movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, onde é pesquisadora associada. Realizou pós-doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro desde 1997.

## **Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda**

Coreógrafo, dançarino, professor e pesquisador. Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com revalidação dos diplomas do Laban Centre London. Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professional Diploma in Dance Studies e Independent Study Programme Certificate pelo Laban Centre London. Diretor do grupo Cláudio Lacerda/Dança Amorfa.

## **Diego Pizarro**

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo recebido o Prêmio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) de Tese de 2021 com o trabalho Anatomia corpoética em (de) composições: três corpus de práxis somática em dança. É professor efetivo do Instituto Federal de Brasília (IFB) desde 2010, onde coordena o grupo de pesquisa e extensão Coletivo de Estudos em Dança, Somática e Improvisação (Ceda-SI). É dançarino, coreógrafo e educador somático certificado como cadeísta no Método GDS e teacher of Body-Mind Centering<sup>SM</sup>.

## **Elizabeth Doud**

Artista de teatro, escritora, curadora e educadora. Atua na área de intercâmbio cultural internacional e artes sobre o clima. Cocriadora com FUNDarte de Climakaze Miami, um festival e plataforma de performance ecológica. Liderou o programa de intercâmbio internacional de Performing Americas do National

Performance Network de 2005 a 2008. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e curadora de performance no Museu Ringling de Universidade do Estado da Flórida em Sarasota, Flórida, tendo recebido prêmios e editais no Brasil e no exterior.

## **Heron do Espírito Santo Sena Santana**

Ator, autor e artista visual. Tem formação técnica pelo XXII Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é bacharel em Artes Cênicas com foco em Interpretação Teatral, também pela UFBA. Integrou o Coletivo Pleorama de Pesquisa em Eco-performance e Rito e participou da ocupação artística Ocupe Geodésica, que fundou a primeira Sala de Aula Árvore da UFBA. Participou do Primeiro Festival de TecnoXamanismo, assim como da V Mostra de Arte Negra da Escola de Belas Artes da UFBA. Atualmente, é pesquisador do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades Mestiças e(m) Eco-Performance (Gipe-Corpo), grupo de pesquisa em Artes Cênicas da UFBA.

## **Ivani Santana**

Artista e pesquisadora em dança com mediação tecnológica. Realizou pós-doutorado no Sonic Arts Research Centre e no Canadá, onde desenvolveu um projeto interdisciplinar entre a Universidade Simon Fraser e Universidade da Colúmbia Britânica, com supervisão do dr. Evan Thompson. Professora do Departamento de Arte Corporal (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: Corpoaudiovisual. Pesquisadora da Conexão Mulheres da Improvisação. <https://dance-cognition-technology.tumblr.com/>

## **Jarbas Siqueira Ramos**

Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia (UFBA),

mestre em Desenvolvimento Social pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS) da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), graduado em Artes/Teatro pela Unimontes. É professor do curso de Dança, do PPGAC e do Programa de Mestrado Profissional (Profartes) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É líder do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (Neid) da UFU. Artista vinculado ao Substantivo Coletivo e ao Coletivo Artesania. É dançarino, ator, produtor cultural e pesquisador da improvisação e das culturas brasileiras.

### **Lenine Guevara**

Performer, docente, pesquisadora e ativista da cultura. Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). É professora da Universidade Federal Rural da Amazônia (Belém do Pará) e já foi professora substituta no curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do curso profissional na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Ativista da cultura, integra a ManifestA ColetivA de ocupação da política e a Floresta Ativista em colaboração com o Fora do Eixo e Mídia Ninja. No campo da produção, trabalha no ramo audiovisual como casting e preparação de elenco e compõe a Cine.Ninja, editoria de cinema da Mídia Ninja, a plataforma Sistema Operacional da Música S.O.M e a Minas Ninja.

### **Leonardo José Sebiane Serrano**

Graduado em Artes Cênicas pela Universidad Nacional, habilitado em Docência das Artes Cênicas pela Universidad Estatal a Distancia, mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade de Costa Rica (UCR) e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é professor adjunto no Instituto de Humanidades, Artes & Ciências Professor Milton Santos (Ihac) e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades e(m) Eco-Performance (Gipe-Corpo).

## **Lígia Losada Tourinho**

Artista do movimento. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e docente do Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Analista do movimento pelo Laban Institute Movement Studies. Fundadora e coordenadora o grupo de pesquisa em Dramaturgias do Corpo (DAC/UFRJ). Pesquisadora da Conexão Mulheres da Improvisação.

## **Líria de Araújo Moraes**

Artista, professora e pesquisadora em dança. Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora do Mestrado Profissional em Rede (ProfArtes) da UFPB. Coordenadora da linha de pesquisa Radar 1, Grupo de Improvisação em Dança. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora da Conexão Mulheres da Improvisação. Site: <https://liriamorays.wixsite.com/liriamorays>

## **Lucio Agra**

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) desde 2016 e membro permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) do Instituto de Arte e Comunicação Social (Iacs) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor de *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas* (Perspectiva, 2010), *Décio Pignatari: a vida em noosfera* (Educ, 2018) e *A síntese imprevista: arte de invenção no Brasil dos anos 60/70* (no prelo). [www.youtube.com/c/LucioAgra-arteavivo](http://www.youtube.com/c/LucioAgra-arteavivo)

## **Maria Albertina Silva Grebler**

Professora associada da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde atua na graduação da Escola de Dança e na pós-graduação da Escola de Teatro. Bai-

larina e coreógrafa, Master in Fine Arts (M.F.A.) na Universidade Temple. Doutora pela UFBA com estágio de pesquisa na Universidade Paris 8. Bailarina, coreógrafa e fundadora da Cia. de Dança Tran-Chan, recipiente de diversos prêmios e editais.

## **Maria Beatriz de Medeiros**

Graduada em Educação Artística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), mestre em Estética e doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade Paris I, fez pós-doutorado em Filosofia pelo Collège International de Philosophie e Arte e Tecnologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Universidade de Brasília (UnB). Atua em arte contemporânea, arte e tecnologia, performance e composição urbana. Coordenadora do grupo Corpos Informáticos desde 1992 ([www.corpos.org](http://www.corpos.org)); membro do Coletivo Acocoré, 2020 ([acocore.wixsite.com/acocore](http://acocore.wixsite.com/acocore)). Pesquisadora (2008-2011, 2011-2019) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenadora adjunta (2005-2010) para a área de Artes na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) do Ministério da Educação (MEC). Presidente (2003-2005) da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap). Coordenadora (2003-2004, 2011-2013) do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. [www.performancerpopolitica.net](http://www.performancerpopolitica.net)

## **Mariane Araujo Vieira**

Artista, improvisadora e professora de dança contemporânea. É doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com mestrado em Artes Cênicas e bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Fisioterapia pelo Centro Universitário do Triângulo (Unitri). Integrante dos coletivos Substantivo Coletivo, Cia IT e Grupo Strondum.

## **Mariela Richmond**

Master em Artes Cênicas pela Universidade de Costa Rica (UCR). Graduada em Artes com ênfase em Desenho Gráfico e em Artes Plásticas pela UCR. Desde 2015, é professora de Cenografia na Escola de Artes Dramáticas e, desde 2012, é a coordenadora do grupo La Efe de Práticas Artísticas da UCR. É cofundadora do Laboratório Memória das Artes Cênicas da Costa Rica: Centro de Pesquisa, Arquivo e Ensino do Desenho Cênico.

## **Melina Scialom**

Performer, dramaturga e pesquisadora da dança. Professora da Academia de Artes Cênicas de Hong Kong. Realizou pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017-2018), e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança pela Universidade de Roehampton, especialista em Estudos Coreológicos pela Trinity Laban, mestre em Artes Cênicas pela UFBA, bacharel e licenciada em Dança pela Unicamp.

## **Mônica Fagundes Dantas**

Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Universidade de Québec à Montréal (UQAM) e mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora associada na UFRGS, atua no curso de graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), mestrado/doutorado. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) para a realização de pós-doutorado no Centre for Dance Research/Universidade de Coventry em 2015. Bailarina com formação em dança moderna e contemporânea.

## **Patricia de Lima Caetano**

Artista da dança e professora efetiva dos cursos de licenciatura e bacharelado em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e educadora somática pela School for Body-Mind Centering.

## **Paula Rojas Amador**

Professora, pesquisadora e criadora intermedial. Professora da Escola de Artes Cênicas da Universidade Nacional da Costa Rica (UNA) e coordenadora do projeto Web-Cidea. Doutora (Ph.D.) em Teatro pela Universidade Laval, no Programa de Littérature et Arts de la Scène et l'Écran, com ênfase na temática das tecnologias digitais na cena. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); licenciada e bacharel em Teatro pela UNA. Entre seus interesses, encontramos a cena tecnológica e a sua relação com a criação de experiências intermediais, assim como a criação de dispositivos cênicos, a imersão, a instalação-teatro, a interpretação contemporânea e a história do teatro na Costa Rica.

## **Roxana Avila Harper**

Master em Belas Artes com especialização em direção cênica pela Universidade Carnegie-Mellon com uma bolsa da Fulbright Hayes. Tem dirigido na Costa Rica, em Londres, Nova York, Edimburgo, Brasil, Guatemala e México e participado em diversos workshops e seminários internacionais. Professora catedrática na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Costa Rica (UCR). Bolsista do programa Ford Motor Company at the 92nd St. e de Líderes Mundiais, em Nova York, no ano de 2007. Tem escrito artigos em revistas internacionais especializadas em teatro e dois livros. É codiretora do Teatro Abya Yala desde 1991.

## **Suzane Weber da Silva**

Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Universidade de Québec à Montréal (UQAM), mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Desde 1996, é professora do curso de bacharelado e licenciatura em Teatro da UFRGS; atua também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Fez pós-doutoramento no Centre for Dance Research na Universidade de Coventry em 2019. Bailarina e atriz.

## **Tatiana Sobrado**

Atriz, pesquisadora e professora de interpretação na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de Costa Rica (UCR) desde 1994. Recebeu os prêmios Melhor Atriz Protagonista em 1997, Melhor Atriz Coadjuvante em 1999 e Prêmio Nacional de Teatro na categoria interpretação em 2018, com a obra Caramelo. É master em Artes com ênfase em Artes Cênicas pela UCR e doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Em 2016 estreou Manifesto para quando chega o barco – prêmio de dramaturgia na VIII Bienal Internacional de Dramaturgia Feminina. Em 2018 participou do VII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, apresentando sua pesquisa sobre a bioinstalação na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



Formato: 17 x 24 cm

Fontes: Open Sans, Cairo, DTL Documenta

Miolo: Papel Off-Set 75 g/m<sup>2</sup>

Capa: Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>

Impressão: Gráfica 3

Tiragem: 300 exemplares



**Ciane Fernandes** é professora titular da Escola de Teatro e uma das fundadoras do PPGAC/UFBA; mestre e Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela Universidade de Nova York.



**Ivani Santana** é professora do Departamento de Arte Corporal e do PPGDan/UFRJ e do PPGAC/UFBA; fez pós-doutorado pelo Sonic Arts Research Centre e pela Universidade Simon Frase e Universidade da Colúmbia Britânica.



**Leonardo Sebiane** é professor do IHAC/UFBA e do PPGAC/UFBA; mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade de Costa Rica, doutor pelo PPGAC/UFBA, com pós-doutorado pela Universidade Nacional (Costa Rica).

Para quem deseja conhecer o estado da arte dos estudos sobre performance, somática e novas mídias, este livro funciona como uma espécie de manual. Nele, as noções e diretrizes relativas a esses três eixos temáticos são apresentadas e explicadas de maneira acessível tanto a leigos quanto a estudiosos. Seus textos revelam a diversidade de temas que podem ser objeto de uma pesquisa artística como prática corporificada e dos modos como essas pesquisas podem ser realizadas. O contato com essa diversidade temática e metodológica é uma importante contribuição para o desenvolvimento dos estudos na área de Artes Cênicas – em especial aqueles relacionados às corporeidades e suas interfaces. Devido às suas qualidades, esta obra enriquece ainda mais a produção literária do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que, desde sua fundação, se distingue pelo alto nível e relevância de suas publicações, que têm sido sempre uma inestimável contribuição para a produção e a disseminação de conhecimento inovador em Artes Cênicas.

**Júlio César de Souza Mota**



ISBN 978-65-5630-464-9



9 786556 304649