



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

VICTORIA DOURADO DE OLIVEIRA

**AGIR, CRIAR, CUIDAR E RESISTIR:
RASTROS FEMINISTAS DE DANÇAS CONTEMPORÂNEAS NO CONTEXTO DA
PANDEMIA DE COVID-19**

Salvador

2025

VICTORIA DOURADO DE OLIVEIRA

**AGIR, CRIAR, CUIDAR E RESISTIR:
RASTROS FEMINISTAS DE DANÇAS CONTEMPORÂNEAS NO CONTEXTO DA
PANDEMIA DE COVID-19**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança,
da Universidade Federal da Bahia como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Helena Alfredi de
Matos

Salvador

2025

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Oliveira, Victoria Dourado de.
Agir, criar, cuidar e resistir: rastros feministas de danças contemporâneas no contexto da pandemia de Covid-19 / Victoria Dourado de Oliveira. - 2025.
129 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2025.

1. Dança. 2. Feminismo e arte. 3. Mulheres na arte. 4. Sentidos e sensações na arte. 5. Pi, Ana. Instuição. Intuição (Dança). 6. Lapponi, Estela. Selfishcâmera (Dança). 7. Moura, Silvia. E depois? (Dança). 8. COVID-19, Pandemia de, 2020-2023. I. Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

VICTORIA DOURADO DE OLIVEIRA

**AGIR, CRIAR, CUIDAR E RESISTIR:
RASTROS FEMINISTAS DE DANÇAS CONTEMPORÂNEAS NO CONTEXTO
DA PANDEMIA DE COVID-19**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovado em: Salvador, 27 de Março de 2025.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Lúcia Helena Alfredi de Matos (Orientadora)
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente
gov.br
LUCIA HELENA ALFREDI DE MATOS
Data: 12/05/2025 08:33:21-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Márcia Virgínia Mignac da Silva
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARCIA VIRGINIA MIGNAC DA SILVA
Data: 11/05/2025 20:34:20-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Emyle Pompeu de Barros Daltro Pellegrim
Doutora em Arte pela Universidade de Brasília
Universidade Federal do Ceará

Documento assinado digitalmente
gov.br
EMYLE POMPEU DE BARROS DALTRÔ PELLEGRIM
Data: 08/05/2025 17:05:22-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Para Tia Mila

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFBA, à Escola de Dança, ao Programa de Pós-graduação em Dança. Agradeço aos meus colegas do Grupo de Pesquisa PROCEDA: Políticas e Processos Corpocoreográficos e Educacionais em Dança (UFBA), pelos aprendizados mútuos. Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Lúcia Matos, por sua presença constante e cuidadosa, pelo seu interesse profundo e minucioso na produção desta pesquisa e por me apoiar e me instigar neste percurso.

Agradeço à minha mãe, Yolanda, ao meu pai, André, às minhas avós, Alba e Airy, aos meus avós, Gera, Jair e Heitor, à minha tia, Mila, ao meu tio, Tonho, ao meu primo-irmão, Nuno, à minha tia, Lu, e à minha sogra, Eneida, por todo amor e por tantas outras coisas. Agradeço às minhas amigas, Amanda e Gabriela, por tudo que compartilhamos. Agradeço a Daniel, pelo companheirismo amoroso de todos os dias.

“Você viu o mundo desabar? Viu a poeira do mundo cobrir os olhos e o mundo nascer de novo? Vixe! Não viu não? Pois, tu, não viveu foi nada.”

Silvia Moura (2020)

“Como é que a gente cuida da vida? De quais vidas a gente cuida? Quais são as receitas, quais são os conteúdos que vão nesse momento alimentar nosso corpo?”

Ana Pi (2020)

“Assumir-se como Corpo Intruso, encarando esse assumir-se como um ato de persistência, palavra que tenho usado para substituir “resistência”. Porque ela tem respiração. Pode modificar o ritmo e tem movimento constante.”

Estela Lapponi (2023, p. 102)

OLIVEIRA, Victoria Dourado de. Agir, Criar, Cuidar e Resistir: Rastros Feministas de Danças Contemporâneas no contexto da Pandemia de Covid-19. Orientadora: Lúcia Helena Alfredi de Matos. 2025. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

A pesquisa, construída por meio de um percurso cartográfico (Kastrup, 2009; Deleuze, Guattari, 2011; Rolnik, 2016), busca compreender os modos de subjetivação e as abordagens feministas inscritas em três obras/performances de dança de artistas mulheres produzidas no contexto do isolamento social da pandemia de covid-19. As três obras, situadas no momento mais agudo do isolamento social, em 2020, integram programações artístico-culturais de plataformas digitais do contexto brasileiro. São elas: “Instituição _ Intuição” de Ana Pi, “Selfishcâmera” de Estela Lapponi e “E depois?” de Silvia Moura. Trata-se de investigar o corpo que dança e suas realidades sensíveis, em suas criações estéticas, éticas e micropolíticas, a partir da experiência de habitar o espaço da casa, considerando o cenário de crises: sanitária, social, política, econômica, de modos de existir e de estar junto. As obras são analisadas a partir do entendimento de planos de composição (Deleuze e Guattari, 2010; Lepecki, 2010), e articulada com distintas perspectivas feministas por meio dos estudos de Donna Haraway (1995, 2023), Margareth Rago (2013), Conceição Evaristo (2017, 2020), Audre Lorde (2019), Virgínia Woolf (2022, 2023), entre outras. Os encontros com as obras geraram a constituição de quatro planos de composição: agir, criar, cuidar e resistir. Ao mesmo tempo, traçam-se discussões relativas às danças contemporâneas através das perspectivas apresentadas por Eleonora Fabião (2008, 2013), Rosa Primo (2010), Lúcia Matos (2011, 2014, 2021), Thereza Rocha (2014, 2016) e André Lepecki (2020, 2021). Trata-se, com isso, de situar uma busca que consiste em apreender a dança como ação política (Matos, 2011) e como ação corporificada (Varela, 2003). Ao mesmo tempo, esta pesquisa visa constituir espaços de produção de diferenças, numa abertura às multiplicidades dos modos de criar e de existir no cenário do isolamento, a partir das singularidades de cada obra e dos rastros das experiências de cada artista inscritos nelas.

Palavras-chave: danças contemporâneas; feminismos; pandemia de covid-19.

OLIVEIRA, Victoria Dourado de. Acting, Creating, Caring and Resisting: Feminist traces of contemporary dances in the context of the covid-19 pandemic. Advisor: Lúcia Helena Alfredi de Matos. 2025. Dissertation (Master in Dance) - Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

This research, developed through the cartographic method (Kastrup, 2009; Deleuze, Guattari, 2011; Rolnik, 2016), intends to reflect about ways of subjectivation and feminists approaches in three dancing artistics works produced by women, in 2020, in the context of the covid-19 pandemic. This three artistics creations were selected for integrate digital artistic-cultural events at that period. They are: "Instituição_Intuição" by Ana Pi, "Selfishcâmera" by Estela Lapponi and "E depois?" by Silvia Moura. The investigation is about the body that dances and its sensitives realities, in relations with its estetics, etics and micropoliticals creations, through the experience of inhabit the home space, considering the context of crisis: healthy, social, political, economic. The artistics works are studied through the concept of plans of composition by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2010) and André Lepecki (2010), in relations with feminists approaches, according the studies of Donna Haraway (1995, 2023), Margareth Rago (2013), Conceição Evaristo (2017, 2020), Audre Lorde (2019), Virgínia Woolf (2022, 2023), and others. There were four plans of composition: acting, creating, caring and resisting. This investigation includes discussions about contemporary dances, based on Eleonora Fabião (2008, 2013), Rosa Primo (2010), Lúcia Matos (2011, 2014, 2021), Thereza Rocha (2014, 2016) e André Lepecki (2020, 2021). The research intends to approaches dance as a political action (Matos, 2011) and as a embodied action (Varela, 2003). Also, verifies the production of spaces of differences, for multiples ways of existence and creation, through singularities of each artistic work.

Keywords: contemporary dances; feminisms; covid-19 pandemic.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-----------------------|-----|
| Figura 1 – Janela_1 | 13 |
| Figura 2 – Janela_2 | 13 |
| Figura 3 – Janela_3 | 14 |
| Figura 4 – Janela_4 | 14 |
| Figura 5 – Janela_5 | 18 |
| Figura 6 – Janela_6 | 18 |
| Figura 7 – Máscaras | 19 |
| Figura 8 – Janela_7 | 20 |
| Figura 9 – Janela_8 | 21 |
| Figura 10 – Janela_9 | 22 |
| Figura 11 – Tomate | 23 |
| Figura 12 – Papéis | 34 |
| Figura 13 – Fios_1 | 105 |
| Figura 14 – Fios_2 | 105 |
| Figura 15 – Fios_3 | 106 |
| Figura 16 – Fios_4 | 106 |
| Figura 17 – Fios_5 | 106 |
| Figura 18 – Papéis_2 | 107 |
| Figura 19 – Chá_1 | 107 |
| Figura 20 – Chá_2 | 108 |
| Figura 21 – Janela_10 | 108 |
| Figura 22 – Janela_11 | 109 |
| Figura 23 – Janela_12 | 109 |
| Figura 24 – Janela_13 | 110 |
| Figura 25 – Janela_14 | 110 |
| Figura 26 – Janela_15 | 111 |
| Figura 27 – Janela_16 | 112 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS, PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E FEMINISMOS NA PANDEMIA DE COVID-19 | 18 |
| 1.1 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E MICROPOLÍTICAS FEMINISTAS | 31 |
| 1.2 PRIMEIRAS MOVIMENTAÇÕES: A PAUSA, O RASTREIO, O TOQUE, O POUSO E O RECONHECIMENTO ATENTO NESTA PESQUISA | 40 |
| 2 ENTRE TOQUES E POUSOS: CARTOGRAFIAS DE TRÊS OBRAS/PERFORMANCES DE ARTISTAS MULHERES EM DANÇAS CONTEMPORÂNEAS | 51 |
| 2.1 A RUA DE SILVIA MOURA EM “E DEPOIS?” | 56 |
| 2.2 O ROSTO-CORPO-CASA DE ESTELA LAPPONI EM “SELSIFHCÂMERA” | 63 |
| 2.3 AS TELAS-QUADRADOS DE ANA PI EM “INSTITUIÇÃO_INTUIÇÃO” | 69 |
| 3 EXPERIÊNCIAS PANDÊMICAS FEMINISTAS: AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO COMO MODOS DE CRIAÇÃO | 78 |
| 3.1 ENCONTROS AUTOBIOGRÁFICOS NAS OBRAS “E DEPOIS?”, “SELSIFHCÂMERA” E “INSTITUIÇÃO_INTUIÇÃO” | 82 |
| 3.2 SE ESSAS TELAS FOSSEM MINHAS: UMA EXPERIMENTAÇÃO AUTOFICCIONAL | 100 |
| CONCLUSÃO | 112 |
| REFERÊNCIAS | 118 |

INTRODUÇÃO

De olhos fechados, sentada num banco alto, de frente para uma mesa alta, longa, de madeira, ouvia as palavras das professoras de um curso de Artes Plásticas, promovido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). De olhos fechados, ouvia as palavras que convidavam a imaginar um lugar habitado por cores e sensações. Um mar, areia, céu azul, sons de mar, sons de céu, pássaros, pisar na areia, sentir o chão. Iniciavam-se, assim, as aulas de pintura que frequentei quando criança.

Andar pelo espaço, percorrer os espaços entre os colegas, perceber os outros, reconhecer-se no espaço, no tempo, nas aulas de teatro na infância. Naquelas aulas, o professor dizia: — energúmenos e completava: — sabem o que isso significa? Procurem saber. As palavras, ditas de maneira fascinante e questionadora, provocavam — em mim — estados de curiosidade e inquietação.

Apresentava-se, ali, a possibilidade de existir de muitas maneiras: ser uma bruxa, ser um lobo, ser árvore, ser uma princesa, ser cadeira. Ser bruxa, uma bruxa má, foi desafiador, me causou fascínio. Ser lobo, ser lobo mau: cheio de nuances e particularidades. Ser bicho, bicho-gente: libertador. Ser princesa, próximo à adolescência: desconfortável e confuso.

Nas aulas de jazz do estúdio de dança que frequentei dos dez aos dezoito anos, reproduzia passos sequenciados, ideias prontas. Sempre ao som de uma música. Em contrapartida, nos silêncios sonoros do quarto, no corredor da sala de casa, na cozinha, em meio às interferências cotidianas, eu dançava.

Por volta dos 16 anos, convocada a elaborar uma sequência de passos padronizados para um concurso de dança, experimentei um extremo desconforto. Passei a carregar o desconforto em meio às incessantes reproduções. Havia, naquelas aulas de jazz, os acertos e os erros. A infinidade de possibilidades, contidas nos supostos erros, me atraía. Aos dezoito anos, deixei de frequentar o jazz.

Os anos no curso de Psicologia na UFBA, entre 2010 e 2013, estiveram entrelaçados às experiências com o teatro, com o canto e a técnica vocal. Nas aulas de teatro, explorava e atualizava, mais ativamente, as possibilidades de

ser da infância. Nas aulas de canto, desvendava possibilidades até então desconhecidas. Voz que tilinta, soa como metal. Desvendando, descamando ecos de mim, sons de mim. Acostumada a falar em tons mais graves, experimentava, ali, outras tessituras.

A rigidez da técnica vocal trouxe cristalizações que suplantavam, muitas vezes, uma experimentação mais viva, potente e criadora. Tais experiências e inquietações culminaram na interrupção do curso de Psicologia na UFBA. Assim, minha inserção no curso de licenciatura em dança, na mesma Universidade, esteve atravessada pela necessidade de atrelar a formação no ensino superior a uma produção do conhecimento a partir da experiência do corpo, através da experimentação artística.

No curso de licenciatura, aproximei-me da improvisação e de práticas somáticas numa busca por modos de fazer em dança que possibilissem caminhos singulares de experimentação e de investigação uma vez que, percebia em muitas abordagens tradicionais ali apresentadas, entendimentos de corpo e de dança baseados em concepções autoritárias e homogeneizantes e numa adequação de corpos às padronizações e às expectativas pré-definidas.

Tornava-se importante, nessas abordagens, apontar os supostos “desvios” e “desalinhamentos” do meu corpo. Muitos docentes e colegas diziam que eu tinha um tronco muito grande, uma coluna com grave retificação, uma assimetria inconveniente das pernas. Havia, ali, a permanência de modelos a serem seguidos. Modelos que se sustentam em políticas de corpo e de dança canônicas e em padrões normatizados de forma física, consagrados tradicionalmente (Lepecki, 2021; Matos, 2014; Primo, 2010; Rocha, 2016).

Esta pesquisa, portanto, também é movida pelo desconforto com tais modelos e pelo compromisso, estético e político, de subvertê-los, em mim e nas elaborações aqui construídas. Desviar das rotas traçadas dando abertura à produção de diferenças e a modos reinventados de si e de mundo, num trabalho contínuo que consiste na busca de:

dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afectos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome.

Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. [...] Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento (Deleuze, 2013, p.15).

Nos semestres finais do curso, em disciplinas ministradas pela Profa. Dra. Lúcia Matos, pude explorar, a partir do seu rigor ético e dos seus estudos com dança e diferença (Matos, 2014), entendimentos críticos e reflexivos que nortearam o desenvolvimento da minha prática docente nas tentativas de romper com representações fixas e normatizadas em torno de corpos e subjetividades na dança.

Naquela ocasião, o contato com a perspectiva da Aprendizagem Inventiva da Profa. Dra. Virgínia Kastrup (2007) norteou o estágio supervisionado realizado no componente Prática da Dança na Educação do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da mesma docente. Ali, pude explorar o conceito para investigar e criar territórios de instabilidades nas relações de aprendizagem em dança na Educação Básica.

Em seguida, no curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança na UFBA, pude articular minha experiência de formação no método GYROTONIC® à experiência na Educação Básica, a partir da Aprendizagem Inventiva, sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos. Ali, foi possível apreender, de modo mais aprofundado, que as sutilezas e as especificidades de cada corpo, a cada novo encontro, em cada relação de aprendizagem, são vias contínuas de produções de desejos e subjetividades. Com o intuito de aprofundar o tema da Aprendizagem Inventiva nos processos artísticos-educacionais em dança, ingressei no curso de Mestrado.

O tema da pesquisa, naquele momento, centrava-se nas relações de aprendizagem em dança sob a perspectiva da Aprendizagem Inventiva (Kastrup, 2007). Aprender inventivamente, seguindo tal entendimento, consiste em criar condições para a experimentação de possibilidades múltiplas, em cultivar atitudes de indagação e de estranhamento nos encontros com as coisas, com as pessoas, com o mundo.

Nas primeiras semanas do Mestrado, em março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou estado de pandemia provocado pelo novo coronavírus

(Sars-Cov-2). A partir de recomendação da OMS, o isolamento social foi determinado como medida fundamental de proteção contra a disseminação do vírus. Tal medida exigiu a interrupção das atividades presenciais dos setores das artes, da cultura e da educação, entre outros.

Assim, fecharam-se os espaços presenciais de convívio social e de produção artística e cultural. Em decorrência desse contexto, as atividades da UFBA foram suspensas, no primeiro semestre, sem perspectiva de retorno, só ocorrendo posteriormente a implementação das aulas no sistema de ensino remoto.

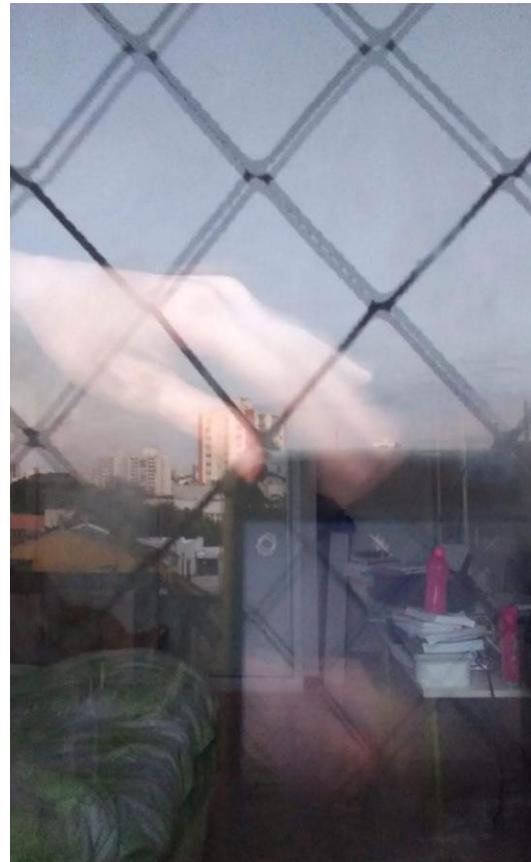
Em maio de 2020, a UFBA realizou um congresso virtual. participei do congresso na categoria “Intervenção Artística” com a obra/performance de dança: “Ficar, pesquisar, criar, dançar, produzir, cuidar, viver: mandamentos para uma artista docente da dança numa pandemia”. Desse processo, foram geradas fotografias oriundas de uma experimentação que consistiu em captar o que estava para fora e para dentro da janela do quarto, através do reflexo do vidro.

Figura 1 – Janela_1



Fonte: Acervo pessoal

Figura 2 – Janela_2



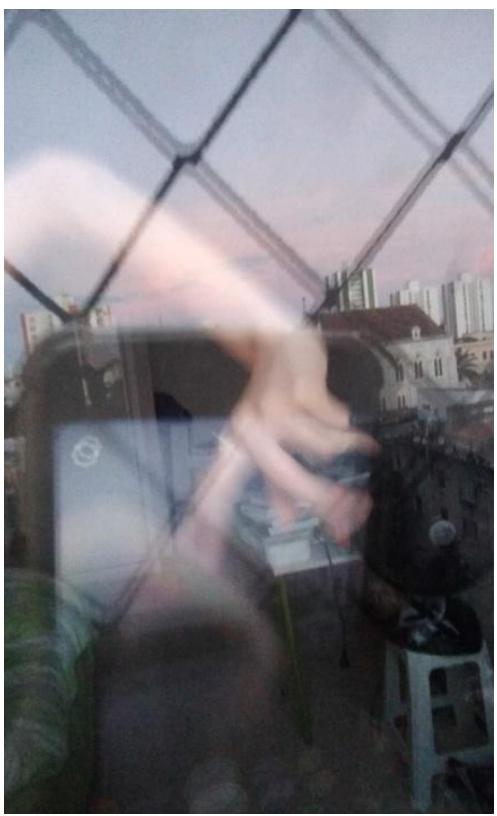
Fonte: Acervo pessoal

Figura 3 – Janela_3



Fonte: Acervo pessoal

Figura 4- Janela_4



Fonte: Acervo pessoal

Os espaços-tempos que esse corpo pode gerar, quando cria, quando experimenta, quando dança. O corpo que está no quarto de casa está nos sons das folhas das árvores que vê, de longe, está nas luzes do céu que cobrem os dias, está no horizonte que ronda a casa, está no reflexo, está no quarto. Resiste aos dias, às semanas, aos meses, aos automatismos do confinamento. Resiste ao quarto. Existe, no reflexo.

Busquei, ali, constituir outras relações no isolamento, de produção de outros sentidos, procurando apreender a dança como ação política (Matos, 2011), corporificada, situada na experiência do corpo vivido (Varela, 2003). Assim, a experiência do corpo em suas criações estéticas, éticas e políticas, diante da experiência do isolamento social, apresentou um desvio do foco inicial de investigação e delineou-se como tema desta pesquisa por meio de um trajeto cartográfico (Rolnik, 2016; Deleuze, Guattari, 2011; Passos, Kastrup, Escóssia, 2009).

A experimentação que realizei, portanto, na janela do quarto, configurou-se como um fator de a(fe)tivação desse trajeto. De acordo com Suely Rolnik (2016, p. 39):

você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tivação em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro ou um gosto... Pode ser a escrita, a dança.

Assim, como fator de a(fe)tivação, a performance estabeleceu uma conexão com a dimensão viva da pesquisa cartográfica, singular, corporificada, performática, atrelada à processualidade da vida. O recorte temático, em torno da busca por compreender modos de subjetivação e abordagens feministas relativas à produção artística de mulheres gerada na experiência do isolamento social, construiu-se no decorrer do levantamento dos festivais e eventos nacionais que ocorreram em plataformas digitais, durante os anos de 2020 e 2021.

Assim, as potencialidades relativas aos modos de existir, de produzir danças, de constituir subjetividades diante da experiência do isolamento social, ali apresentadas, nos encontros com as obras, conduziram a elaboração do seguinte problema de pesquisa: em que medida obras/performances de dança de artistas mulheres, criadas no período do isolamento social, possibilitam a

percepção de distintas abordagens feministas e de modos de subjetivação em dança?

Destaco o encontro com a obra/performance de dança *Safety Distance* de Ana Mundim (2020)¹ como outro fator de a(fe)tivação deste percurso cartográfico. Trata-se, em todos os movimentos aqui destacados, de “embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade” (Rolnik, 2016, p.66). Na obra, uma mãe é fotografada, por dias, da janela da casa de sua filha-artista, Ana. A mãe, na varanda do seu apartamento. A filha, na janela do seu. Separadas fisicamente pelo isolamento social, mãe e filha se encontraram, dia após dia, durante 71 dias. Os encontros foram construídos através de fotos e palavras, numa espécie de diário.

O ato de fotografar a mãe, na medida em que possibilitou aberturas à dimensão relacional e indeterminada da vida, no cotidiano do isolamento, configurou-se como um ato, uma ação performativa (Fabião, 2013). Nesse sentido, situou a criação na especificidade da experiência do isolamento ao mesmo tempo que criou outros sentidos para ela.

A obra ativou processos de subjetivação relativos à experiência de estar em casa nesse período: a distância dos que habitam outras casas, o cuidado consigo e com os outros, os estados de medo, de angústia, de exaustão e de adoecimento do corpo, a produção de percepções sobre si, sobre o outro, neste caso, sua mãe e, assim, sobre a relação das duas, sobre o espaço da casa, sobre as possibilidades e as dificuldades de estar e de criar neste espaço.

Tais processos ecoaram em processos vividos por mim no isolamento social no que se refere à relação e ao cuidado com outras mulheres, mãe e avó. Disso, irrompeu-se uma abertura sensível voltada para a experiência e a criação de outras mulheres, no decorrer do levantamento das obras, junto à experimentação do corpo no confronto direto com a experiência de habitar a casa, o corpo em experimentação em casa, criando danças oriundas desse processo.

¹ A obra pode ser acessada através do link a seguir:
https://issuu.com/portodragao/docs/safety_distance_final.

Diante disso, fez-se importante: que as obras escolhidas fossem produzidas e não apenas interpretadas por artistas mulheres; que abordassem experimentações estéticas relativas à experiência do isolamento social; que apontassem perspectivas de produção de diferenças no âmbito de suas criações em dança; que estivessem situadas no momento mais agudo do isolamento, no ano de 2020.

Trata-se, como objetivo geral desta pesquisa, de compreender os modos de subjetivação e as abordagens feministas constituídas nas obras/performances de dança de artistas mulheres produzidas no contexto do isolamento social. No percurso cartográfico que moveu a escolha das obras, foram traçados quatro planos de composição: agir, criar, cuidar e resistir, oriundos das relações estabelecidas com elas (Deleuze, Guattari, 2010; Lepecki, 2010).

Os planos entrelaçam-se e se superpõem às distintas perspectivas feministas constituídas nesta pesquisa, a partir de autoras como Donna Haraway (1995, 2023), Margareth Rago (2013), Audre Lorde (2019), Conceição Evaristo (2017, 2020), Virgínia Woolf (2022, 2023), Débora Diniz e Ivone Gebara (2022), Angela Davis (2020), Clarice Lispector (1968), Suely Rolnik (1999, 2019), Elena Ferrante (2016) Letícia Nascimento (2021), Tânia Navarro Swain (2000), Sara Ahmed (2022), Camila Betoni (2023).

As três obras analisadas por esta pesquisa são “E depois?” de Silvia Moura², “Selfishcâmera” de Estela Lapponi³ e “Instituição_Intuição” de Ana Pi⁴. Aqui, o

²A obra, criada em 2020, é de autoria de Silvia Moura e fez parte da Semana de Dança de Fortaleza (Ceará). A programação, de caráter totalmente digital em decorrência da pandemia de covid-19, ocorreu em 2020. No decorrer do processo de análise da obra, o site da programação saiu do ar.

Atualmente, a obra “E depois?” (Moura, 2021) pode ser acessada através do link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=tFQanTpMx-E&t=4129s> (a obra está localizada no seguinte trecho do vídeo: do 2:52 min. ao 19:50 min).

³ A obra é de autoria de Estela Lapponi e fez parte do Sesc Cultura ConVIDA!. A programação digital foi promovida pelo Sesc Brasil, no ano de 2020. A iniciativa reuniu 470 propostas artístico-culturais das cinco regiões do Brasil e foi promovida como fomento à produção artística diante do contexto do isolamento social da pandemia de covid-19.

A obra “Selfishcâmera” (Lapponi, 2020) pode ser acessada no canal do Sesc Brasil (YouTube), através do link a seguir: <http://youtu.be/SWhtn2IH5Fk>.

⁴ A obra “Instituição_Intuição”, criada por Ana Pi, integrou o “Programa IMS Convida”. A programação, lançada em 2020, fez parte de uma ação do Instituto Moreira Salles em razão da pandemia de covid-19. O projeto financiou mais de 150 artistas e coletivos convidados pelo Instituto.

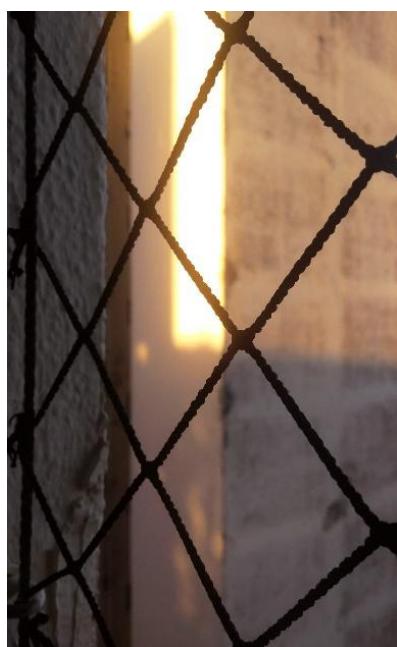
A obra “Instituição_Intuição” (Pi, 2020) pode ser acessada na página do IMS, através do link a seguir: <https://ims.com.br/convida/ana-pi/>.

entendimento de análise é apreendido a partir dos estudos da cartografia (Passos, Kastrup, Tedesco, 2014). Analisar, conforme assinalam Letícia Maria Renault de Barros e Maria Elizabeth Barros de Barros (2014), a partir desses estudos, configura-se como uma ação criadora de sentidos singulares e produtora de realidades não dadas de antemão.

Assim, nas palavras das autoras: "o que move a análise em cartografia, portanto, são problemas. É a um problema que ela se volta e são também problemas o seu resultado. [...] Analisar é, assim, um procedimento de multiplicação de sentidos e inaugrador de novos problemas" (p.177-178). Diante disso, as obras analisadas nesta pesquisa não são apreendidas como formas dadas. Sendo assim, não se pretende explicá-las, decompô-las ou retratá-las a partir de parâmetros fidedignos. Em contrapartida, analisar pressupõe uma atitude de criação e de invenção de mundos.

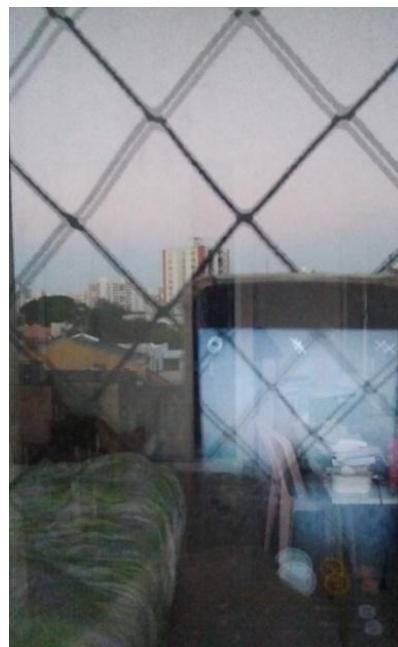
Da janela do meu quarto, em maio de 2020, diante das cores daquele pedaço de mundo, eu tinha a dúvida, a incerteza e a hesitação. De frente para o meu reflexo, na condição do isolamento social, eu experimentava um jeito de estar ali. No barulho do vento, entre as frestas da janela, nas cores das árvores, quando eu não sabia o que fazer, elaborava-se um começo, na experiência, na criação.

Figura 5 - Janela_5



Fonte: Acervo pessoal

Figura 6 - Janela_6



Fonte: Acervo pessoal

1 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E FEMINISMOS NA CRISE DA PANDEMIA DE COVID-19

“O que acontecerá nos próximos dias?”. Em março de 2020, dias antes dos decretos que instituíram as medidas de isolamento e distanciamento sociais, as perguntas em torno do que aconteceria nos dias seguintes já anunciam novos arranjos direcionados aos âmbitos mais diversos da vida: “Deveríamos manter já uma certa distância entre nós ou seria um exagero?”, “Deveríamos usar máscaras ou seria precipitado?”.

Eu já carregava um pequeno álcool em gel na bolsa, mas, naquela altura, não podia prever o quanto usariam. Não podia prever a infinidade de máscaras que usariam: de pano, cirúrgicas descartáveis, com filtros de alta proteção. Não podia prever o medo. Eu teria medo de me faltar o ar, de me faltar o sol, de me faltar os encontros, de me faltar os cheiros e a presença pelo toque, de me faltar a vida fora das paredes de casa e da hiperconexão digital.

Figura 7 - Máscaras



Fonte: Acervo pessoal

Eu sou o rosto que se fotografava na janela do quarto, em maio de 2020, no terceiro mês do isolamento social. O rosto das telas - tão desgastado nos tempos pandêmicos. Sou os ouvidos que escutavam os chamados da avó, no cotidiano do isolamento social. Sou o rosto que desaparecia entre nuvens e assumia outras formas naquelas fotos e naquela experiência. Sou o corpo que agora, aqui, escreve e que esteve contornada pelas margens da casa.

Figura 8 - Janela_7



Fonte: Acervo pessoal

Figura 9 - Janela_8



Fonte: Acervo pessoal

Figura 10 - Janela_9



Fonte: Acervo pessoal

Diante da janela do meu quarto, com o celular nas mãos, sentia-me estreitada. Aos poucos, fragmentos de cidade invadiam o meu quarto e eu me tornava paisagem para as nuvens, para os prédios e para as árvores. As árvores daquele pedaço de mundo, com seus muitos tons de verde, silenciosamente me diziam que eu também sou muitas. Isso me acalmava e me conectava a ritmos de intimidade comigo. Ritmos cheios de vida e de coisas sem nome.

Ali, preocupada com pessoas, com gatos, com protocolos de higiene, aprendia a cortar e pintar os cabelos de minha avó. Meus cabelos curtos, quase rentes à cabeça, iam crescendo e manifestando a passagem do tempo. Fios de tempo me davam outros contornos, outras texturas, outras possibilidades de mim. Há muito tempo, eu não os deixava crescer.

O corpo, vulnerável a invasões, adoece. Ali, eu temia perdas e ainda temo. Não sucumbir às dores e aos medos aprendidos é um exercício contínuo. Não ser engolida por tristezas. Não ser devorada por raivas. Há tantas coisas adoecidas neste mundo e em nós. Busco me refazer a cada instante, constituindo-me em ritmos próprios, numa atenção à dimensão estética e coletiva da vida.

Naqueles tantos meses de isolamento, eu não estava dando conta de mim, querendo dar conta de outros, como poderia dar continuidade à pesquisa do mestrado? O que era realmente possível fazer ali? Uma sopa com alho e gengibre para tomar com minha mãe e minha avó, cozinhar e cantar com a minha mãe em meio aos automatismos daquele cotidiano pandêmico ou cantar com as duas na varanda de casa ao som do piano inoportuno do vizinho. Isso me faz lembrar dos gritos que eu dava na varanda quando era criança, autorizada por minha mãe e por minha tia.

Eu interrompi o curso de mestrado. Retornei. Aqui, eu tento ordenar em palavras uma multidão de medos, prazeres, dores e exaustões que constituem este corpo e o fazer desta pesquisa. É um risco, porque como diz Suely Rolnik (2016, p.231): “é impossível falar disso tudo impassível e comportadamente”.

Entre protocolos de higiene e estados variados de vulnerabilidade e incerteza diante da passagem dos meses em isolamento, eu e minha avó compartilhávamos uma espera: o germinar de um tomate que ela plantou. Dias de espera e nada. Aos poucos, em seu tempo de planta, tomava rumos verdes. Uma espera divertida, serena, lenta. O tomatinho brotou! Tão vermelho! E depois vieram outros. Em seus ritmos.

Figura 11 - Tomate



Fonte: Acervo Pessoal

Neste fazer, há momentos, em que, conforme expressam as palavras de Suely Rolnik (2016, p. 230): “o movimento é convulsionado. [...] Palavras que nascem diretamente dos afetos revisitados – ou visitados pela primeira vez, em se tratando de fisgá-los com palavras”. Trata-se, nesses casos, de uma escuta das intensidades vividas e de um esforço, ora sereno, ora turbulento, de transpô-las ao dizível.

Busco trazer as especificidades do trajeto, as dificuldades e os prazeres de fazê-lo como quem sente a impermanência da vida correndo na concretude do próprio corpo e quer vivê-la. Houve momentos em que gritei, cantei, chorei, dancei e ardi em raiva, medo e cansaço. Na medida em que busco expô-los, invisto numa posição política e estética de torná-los corpo e pesquisa.

Em alguns momentos, parece não haver palavras que possam indicar aquilo que as forças do mundo produzem no corpo. E, muitas vezes, não há. Quanto ao desassossego de não encontrar palavras, Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998, p. 3-4) apontam um alento: “não há palavras próprias, tampouco metáforas (todas as metáforas são palavras sujas, ou as criam). Há apenas palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente”.

Eu grito e os cachorros respondem, de longe. Eu canto e os gatos escutam. As partículas de água de um choro, muitas vezes, refrescam os sentidos. Há momentos em que elas não refrescam nada e é melhor contê-las. Os meus dedos das mãos que agora digitam – pausam – e tocam os meus cabelos longos parcialmente amarrados por um elástico de cabelo. Movo meus fios num movimento de tração ascendente. Eu respiro, paro, fico impaciente, inquieta, concentro-me.

Há momentos em que eu gostaria de rasgar essa escrita de modo que partes que estão acima e abaixo pudessem estar sobrepostas diante das conexões inerentes a elas, pois tal como apresentam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p.30):

o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode desenhá-lo numa parede, concebê-

lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

Busco, assim, tecer conexões por meio de direções múltiplas, escavando sentidos, rastreando os modos de subjetivação dos territórios constituídos na minha experiência e nas obras das artistas, como quem inventa, nas palavras de Suely Rolnik (2016, p.66): “pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”.

A noção de território que atravessa esta pesquisa não supõe um espaço físico, fixo, dado. O território, nesse sentido, não preexiste e se constitui nos encontros, engendrando modos de existência, por meio dos processos de produção de subjetividade, a partir dos entendimentos produzidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, p.127). Assim, de acordo com os autores, o território:

não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Ele é essencialmente marcado por “índices”, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência das matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território. Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura.

Na constituição dos territórios desta pesquisa, portanto, busco resistir a maneiras de fazer que se tornam reproduções de sentidos preestabelecidos. Essas maneiras são discutidas por Suely Rolnik (2016) como aquelas que não suportam “vivenciar os vácuos e, de dentro deles, buscar matéria de expressão para administrar as partículas de afeto enlouquecidas, dando-lhes sentido” (p.75). Diante de uma espécie de “vazio de sentido” (p.76), refugiam-se em significados absolutos, aparentemente seguros, bem definidos e demarcáveis. A busca por um fazer cartográfico é uma aprendizagem constante e um risco, um risco estético e político. Em muitos momentos, tantas perguntas: o que é

preciso para realizar um trajeto cartográfico? Como é possível exteriorizar os campos de forças, relações e sensibilidades múltiplas que compõem a experiência? Pergunto-me não para encontrar respostas, mas para escutar e expor as forças que compõem este fazer. Aqui, há dúvidas e hesitações e, segundo a autora: “não há por que esconder o desatino, o desespero e deixar apenas os sinais de calma e esperança” (Rolnik, 2016, p. 230).

As perspectivas feministas, nesta pesquisa, configuram-se como pontes de linguagem (Rolnik, 2016) para percorrer os processos de subjetivação que constituem a pesquisa. Uma importante contribuição parte do conhecimento situado apresentado por Donna Haraway (1995). A autora, em seus estudos feministas, argumenta a favor de uma perspectiva parcial do conhecimento, numa crítica às concepções hegemônicas de objetividade científica que compreendem a produção do conhecimento a partir de uma suposta neutralidade.

Tais concepções supõem a produção de verdades incontestáveis atreladas, tradicionalmente, a jogos de poder alinhados “ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina” (p.19). Trata-se, por outra via, de apreender o conhecimento de maneira situada e corporificada, buscando integrar à pesquisa os aspectos que a tornam viva, inscrita na experiência dos corpos.

Segundo o entendimento da autora, para abordar as complexidades e as contradições inerentes à vida em sua dimensão relacional, é necessário estar situada, ancorada na materialidade da própria experiência. Nas palavras dela: “não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece [...] é preciso estar ‘em algum lugar particular’” (p.33).

Tal perspectiva dialoga com a concepção abordada por Virgínia Kastrup (2007). De acordo com a autora, a corporificação do conhecimento se configura como um posicionamento político, ético e estético, como um modo de estar diante das coisas, por meio de processos de invenção de si e de mundo. A política cognitiva da invenção, defendida por ela, distingue-se das abordagens cognitivistas tradicionais. Os estudos da autora trazem que os cognitivistas, baseados no

cognitivismo computacional, compreendem o conhecimento como a representação de um mundo dado e a ação no mundo, por sua vez, caracteriza-se como uma mera adaptação a ele. Portanto, na perspectiva criticada pela autora, o funcionamento cognitivo estaria resumido a um processamento de informações realizado por meio de operações lógicas, formais, abstratas e mensuráveis.

Em contrapartida, apoiada pela abordagem enativa apresentada por Francisco Varela (2003), a autora argumenta que a cognição, sempre sujeita a diferenciações e bifurcações, está inscrita no corpo, portanto, trata-se de uma cognição corporificada, de um corpo cognitivo. Nesse sentido, todos os processos cognitivos são corporificados, concretos, vividos na experiência corpórea.

Assim, si e mundo são elaborados na concretude da experiência, isto é, não se constituem como realidades prontas, inscritas em representações ou significações pré-definidas, abstratas, como prevê o cognitivismo computacional. É pela experiência multissensorial do corpo que criamos, de maneira mútua, co-engendrada, o que chamamos de eu e de mundo, num processo contínuo, por meio dos processos de produção de subjetividade.

O entendimento de subjetividade abordado nesta pesquisa se articula aos apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) e por Suely Rolnik e Guattari (1996). Os autores, assim, elaboram uma ruptura com a noção de subjetividade centralizada no sujeito e argumentam a favor de um agente coletivo de enunciação; que não designa “povos ou sociedades, mas multiplicidades” (Deleuze, Guattari, 2011, p.66).

Seguindo tal perspectiva, considera-se que: “o agenciamento coletivo não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada. A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação” (Guattari, Rolnik, 1996, p.31). Isto é, a subjetividade é produzida nos encontros, através de múltiplas articulações, conectando diferentes forças em associações coletivas. Assim, a existência se constitui como um processo aberto, provisório, composto de arranjos parciais e singulares.

No que se refere às interlocuções entre os processos de subjetivação e os feminismos no âmbito desta pesquisa, Margareth Rago (2013) situa as potencialidades atreladas aos feminismos em incidir sobre nossos modos de sentir, de agir e de se relacionar conosco e com o mundo, na medida em que instaura como pergunta, por exemplo: “que tipo de pessoa — e não apenas de mulher — desejamos ser? Essa é uma das perguntas que os feminismos se colocam com frequência.” (Rago, 2013, p.144).

A partir disso, situo que os feminismos, nos movimentos desta pesquisa, buscam acompanhar, conforme aponta a autora: “experiências intensas, miúdas e constantes de construção de outros modos de pensar, agir e existir” (p.22). Isto é, aproximo-me das distintas perspectivas feministas para apreender os modos pelos quais, eu e outras mulheres, podemos acessar a nós mesmas numa implicação com o mundo, em nossos processos constitutivos e artísticos, considerando que: “aprendemos a interpretar o mundo a partir de códigos de significação masculinos” (Rago, 2019, p.7), oriundos de uma racionalidade colonial, moderna e ocidental.

Nesse sentido, as discussões apresentadas por Suely Rolnik (2018) em seu livro “Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada” se fazem relevantes na medida em que situam os mecanismos pelos quais a potência de instaurar problematizações e invenções em nossos modos de existir se encontra sufocada pelo “inconsciente colonial-capitalístico” - política de subjetivação dominante no regime da “cultura moderna ocidental colonial-capitalística”. Tais discussões apontam, diante disso, as possibilidades de insurgências no campo das micropolíticas.

A autora discorre a respeito da ameaça à vida em sua potência vital de criação por meio da política de subjetividade dominante colonial-capitalística. Tal regime dominante, em “sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária” (p.29), opera numa captura da vida em sua dimensão estética, coletiva, relacional, criadora, inventiva.

A autora discute a desmobilização da vida em sua potência viva, vibrátil, através da atuação do mecanismo de “cafetinagem”. Tal mecanismo é assim denominado pois age incidindo diretamente na vibratilidade de nossos corpos. Essa nossa potência vibrátil, de captação das forças do mundo, configura-se

como uma disponibilidade para acessar o outro, o mundo, como presenças vivas, múltiplas, disformes, cambiantes, mutáveis (Rolnik, 2018).

A atuação da cafetinagem, nesse sentido, consiste em desvincular o corpo vibrátil da potência de criação de possibilidades singulares e múltiplas de vida. Atua numa captura de nossa força vital, submetendo-a aos interesses do regime capitalista neoliberal. Desse modo, tal captura investe numa conservação das formas dominantes de agir e pensar pela obstrução do acesso à vida em sua potência de criação de outras possibilidades de existir. Nas palavras da autora (p. 32-33):

[...] é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disto decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica -, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais util e mais difícil de combater.

O processo de resistência à cafetinagem implica num acionamento do que a autora chama de “saber do corpo” ou ‘saber do vivo’” (Rolnik, 2018, p.53). Requer, nesse sentido, uma abertura às forças que agitam os estados vibráteis de nossos corpos. Tais processos de resistência à cafetinagem perpassam por ações micro e macropolíticas. A autora exemplifica a atuação dessas ações nos seguintes trechos:

São relações de dominação, opressão e/ou exploração onde a vida daqueles que se encontram no pólo dominado tem sua potência diminuída por se converterem em objeto instrumentalizado daqueles que se encontram no pólo dominante. A ação macropolítica inscreve-se no coração desses conflitos, num combate por uma redistribuição de agenciamentos e lugares, visando uma configuração social mais justa. [...] Já a operação própria à ação micropolítica intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos (ROLNIK, 2008, p.2).

A autora se filia aos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). De acordo com esses autores, as dimensões micro e macropolíticas são inseparáveis, contudo, consistem em dois modos distintos de apreender a realidade. A dimensão macropolítica comporta as hierarquizações, as classificações, as

categorias identitárias e representacionais (classes sociais, identidades de gênero, determinados grupos de pessoas, etc.) e os poderes institucionais enquanto que a dimensão micropolítica abarca os elementos menos localizáveis, incomensuráveis por onde percorrem os fluxos de desejos, de crenças, de produções de subjetividades.

Na esfera micropolítica, por exemplo, “a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos” (p.107). As duas dimensões não devem ser tratadas de maneira dicotômica, ou seja, uma não prescinde à outra – são interdependentes, interpenetram-se, tal como explanam as palavras de Deleuze e Guattari (2012, p. 99):

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós - mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc.

No contexto da discussão apresentada por Suely Rolnik (2018), as ações micropolíticas de resistência ao “regime colonial-capitalístico” se caracterizam como micropolíticas ativas e micropolíticas reativas. As reativas agem numa conformação à cafetinagem. A potência de criação, nesse caso, direciona-se às formas estabelecidas hegemonicamente e, assim, constituem-se como forças reacionárias, conservadoras e, portanto, reprodutoras do *status quo*.

Numa adesão às forças reativas, encerramo-nos em nossos repertórios já conhecidos e, assim, barramos os efeitos das forças vivas em nós e não damos passagem às possibilidades de sermos agitados por essas forças - que vibram por processos de singularização. Tal obstrução está alinhada a uma espécie de adesão à “acumulação de capital econômico, político, cultural e narcísico” (p.107), isto é, aos valores estabelecidos hegemonicamente.

Em outra via, movidos pelas micropolíticas ativas, podemos nos agitar pela vida em sua potência de diferenciação. Nesse processo, situamo-nos disponíveis à impermanência e, portanto, à criação de outras possibilidades de existir, abertos aos fluxos impermanentes, inerentes à existência. Nas palavras da autora:

Em nossa condição de viventes somos constituídos pelos efeitos das forças do fluxo vital e suas relações diversas e mutáveis que agitam as formas de um mundo. Tais forças atingem singularmente todos os corpos que o compõem – humanos e não humanos -, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disto. Diferentemente da comunicação, o meio de relação com o outro nessa esfera é a ressonância intensiva [...] o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós. [...] Esta é a esfera micropolítica da existência humana; habitá-la é essencial para nos situarmos em relação à vida e fazermos escolhas que a protejam e a potencializem. Estar à altura da vida depende de um processo de criação que tem sua temporalidade própria, distinta do tempo cronológico da esfera macropolítica em que o ritmo é previamente estabelecido. Desse processo resultam devires de si e do mundo, diferentemente da dinâmica própria à esfera macropolítica, na qual as formas vigentes se repetem por princípio (Rolnik, 2018, p.110-112).

Dessa forma, a autora situa que a “descolonização do inconsciente” requer um esforço permanente que “só se interrompe com a morte” (Rolnik, 2018, p.144). Esse esforço supõe uma busca pela intensificação da vida em sua dimensão criadora, relacional e coletiva. Requer, portanto, uma abertura às forças do mundo, à vida em suas potencialidades relacionais.

Nas relações em dança, na medida em que buscamos estabelecer conexões múltiplas com as coisas, sejam elas humanas ou não-humanas, numa atenção aos efeitos das forças em nossos corpos, abrimo-nos às possibilidades de experimentar desestabilizações, em processos que permitem contínuas problematizações e recriações nos nossos modos de existir.

A dança pode, assim, agir micropoliticamente, numa relação com as distintas forças que nos interpelam, produzindo ranhuras, conforme aponta Lúcia Matos (2021, p. 109):

Actuar en el campo micropolítico de la danza implica que fortalezcamos a la danza como creación –de sí y del mundo, inscrita en el campo de los deseos, cuyos microprocesos pueden provocar transformaciones en nuestras percepciones y acciones.

Numa abertura às forças complexas que nos invadem continuamente, podemos explorar e instaurar outras configurações e sentidos em nossos processos constitutivos. Trata-se de uma disposição para os encontros de modo que as tensões entre distintas forças possam produzir diferenciações, a cada instante, em cada relação, impelindo, nesses processos, à constituição de outros territórios em nós.

O entendimento de território, uma vez irrestrito aos limites físicos, geográficos e topográficos, perpassa pela construção de sentidos, de relações, de realidade. Isto é, pressupõe a criação de mundos, na experiência consigo e com as coisas, por meio dos processos de produção de subjetividade (Deleuze, Guattari, 2012; Kastrup, 2007).

Diante disso, o território não preexiste, a sua constituição requer uma disponibilidade para propor modos de existir, numa atenção aos processos vivos e de produção de subjetividade. Assim, criar territórios implica em criar sentidos, fazer relações e isso acontece na experiência do corpo, a todo o momento, nos encontros consigo e com o mundo. Por exemplo, avisto uma paisagem e pouso em seus sons. Ali, crio um território, produzo modos de existir, na relação, na experiência, no encontro com aquilo. Ou, canto uma música e faço existir um mundo próprio. Criar um mundo é constituir território.

Nesta pesquisa, portanto, estar com as obras, habitá-las, implica em estar disponível para percorrer os territórios existenciais ali inscritos (Rolnik, 2016) e, com isso, participar da construção de outros modos de existir. Assim, relacionar-me com as obras, criar sentidos com elas, compondo conjuntamente às subjetividades ali engendradas, implica em constituir outros territórios junto a elas.

Em seguida, a partir dessa noção de encontro, serão discutidas algumas micropolíticas feministas constituídas nesta pesquisa, numa relação com perspectivas das danças contemporâneas.

1.1 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS E MICROPOLÍTICAS FEMINISTAS

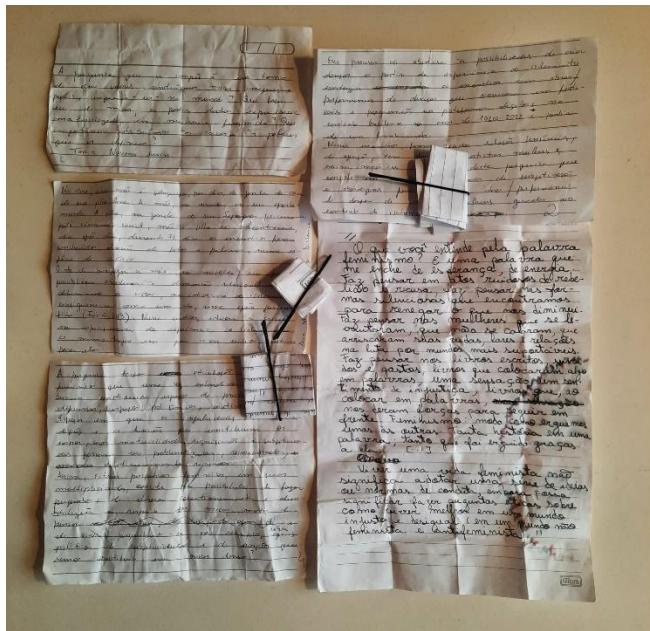
Experimento os feminismos em mim e nos encontros aqui constituídos, considerando que as perspectivas feministas, tal como aponta Margareth Rago (2013, p.22): “não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas”. Nesse sentido, portanto, busco situar os feminismos a partir de uma dimensão micropolítica.

Numa entrevista, Suely Rolnik (2019) aponta que podemos constituir formas coletivas de luta que perpassam as movimentações micropolíticas. Em suas palavras: “falaria em reconhecer o efeito do outro em seu corpo, não como algo ruim, mas como algo essencial e se fazer responsável por isso, deixar que isso transforme você”. A constituição dessas formas de luta viria, portanto, de “ressonâncias entre experiências”. Diante disso, aborda que há uma potência em estarmos juntas coletivamente, engendrando modos de existir, ainda que não saibamos “para onde vamos”.

Nesse sentido, a abertura sensível gerada pela obra de Ana Mundim, pelos efeitos que produziu em mim, possibilitou uma reconfiguração na construção desta pesquisa. Essa reconfiguração ativou uma dimensão viva da pesquisa. Pude, a partir disso, gerar ressignificações da minha experiência no isolamento social e, ao mesmo tempo, produzir composições micropolíticas junto às perspectivas feministas.

Escrever sobre a pesquisa em papéis. Dobrar os papéis. Colocar os papéis em partes do meu corpo: no bolso da calça *jeans*, dentro do sutiã, nos cabelos. Pegar, desdobrá-lo e ler. Pegar outro papel, preso por grampos em meu cabelo, desfazer as dobras do papel e ler. Realizei essa experimentação numa apresentação do Seminário do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, em 2023. Pude, nesta ocasião, experimentar outros modos de falar e de sentir a pesquisa em meu corpo e nas articulações entre danças contemporâneas, feminismos e produção de subjetividade.

Figura 12 - Papéis



Fonte: Acervo pessoal

Trata-se de uma busca por maneiras de criar numa abertura ao vívido, às indeterminações da vida, conforme as elaborações de Eleonora Fabião (2013, p.10): “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo”. Desse modo, ainda nas palavras da autora, comprehende-se: “como formas não são fôrmas, como formas são momentos da experiência-mundo” (Fabião, 2008, p.245).

Assim, conforme a perspectiva apresentada pela autora, o conjunto de ações e de planejamentos esboçados não buscam seguir apriorismos, por outra via, constituem-se e se organizam em territórios mais arriscados e inerentes à experiência. Dessa maneira, a circunstância e o vívido podem se constituir como matérias-primas para a performance, para a dança.

Em outra oportunidade, numa reunião do Grupo de Pesquisa Proceda – Políticas e Processos Corpocoreográficos e Educacionais em Dança, por meio da experiência dos papéis citada acima, cantei uma parte da música “Retiros Espirituais”, de Gilberto Gil. Naquele momento, pude experimentar a música que compõe esta pesquisa e será abordada adiante, através do canto e numa relação direta com outras materialidades e sensorialidades: da voz falada e dos ruídos

gerados pelo toque da minha pele para desfazer as dobras dos papéis, por exemplo.

Retirar um papel dobrado e preso ao cabelo com grampo. Cantar uma música, entre falas, quase não cantando, quase não dançando, numa tentativa próxima ao que apresentam as palavras de Ciane Fernandes (2011, p.5): “romper com a representação [...] é algo admirável, amedrontador e ambicioso. É como desistir de dançar, mas dançando, e somente através disso e por isso mesmo”.

Trata-se de habitar, portanto, essas ações de modo que, a cada instante, novas relações, singulares, vão emergindo e desdobrando a experiência em múltiplas camadas de sentidos. É uma busca por desprender-se de si, de regras abstratas, de normas e de modelos exteriores à experiência singular do corpo, nas relações com as coisas.

O tema desta pesquisa estava inicialmente atrelado às relações de aprendizagem em dança, considerando a interdependência entre os processos artísticos e educacionais. Tratava-se, ali, de investigar como produzir condições para que a criação em dança possa agir nas multiplicidades dos modos de fazer, numa abertura às singularidades, à diferença e ao encontro, na experiência consigo, com os outros e com o mundo.

Tal inquietação se elaborava diante da permanência de modos de fazer que reduzem a criação ao modelo da *recognição*, isto é, às formas reconhecíveis e reconhecidas. No âmbito da *recognição*, o ato de pensar fica restrito ao ato de reconhecer (Deleuze, 2018). Nega-se, assim, à criação sua força inventiva, de intensificação da vida e da diferença.

Embora a experiência de *recognição* seja “aquela que permite o reconhecimento, prático ou consciente, de um objeto, ideia ou situação” (Kastrup, 2001, p.4) e, por isso, básica e presente em nossos processos cognitivos, não deve ser a única via para que ele ocorra. No torpor das *recognições*, furtamo-nos do encontro com o desconhecido e, nas palavras de Gilles Deleuze, incorre-se numa submissão aos valores estabelecidos:

[...] a *recognição* só é insignificante como modelo especulativo, mas deixa de sê-lo nos fins a que ela serve e aos quais nos leva. O reconhecido é um objeto, mas também valores sobre o objeto [...] Se a *recognição* encontra sua finalidade prática nos “valores

estabelecidos", é toda a imagem do pensamento como *cogitatio natura* que, sob este modelo, dá testemunho de uma inquietante complacência (2018, p.187).

A força de invenção, discutida pela política cognitiva da invenção (Kastrup, 2007), supõe uma abertura para o estranhamento, para aquilo que age em desconformidade com o repertório das coisas conhecidas em nós. Trata-se, a partir de tal perspectiva, de cultivar aberturas para espaços de "não-saber".

É como permanecer com um problema, um estranhamento, uma indagação diante daquilo que não reconheço, sustentando, assim, uma problematização. Desse modo, emergem outras possibilidades de fazer, de conhecer e de existir. Assim, os processos de invenção de si e de mundo, por meio das experiências de problematização (Kastrup, 2007), ativam as possibilidades e as potencialidades de existir, pelas quebras e rupturas nos esquemas cognitivos que propiciam.

Os processos de criação em dança são compreendidos, aqui, a partir de perspectivas relativas às danças contemporâneas. Diante disso, busca-se compreender a criação de danças contemporâneas em territórios expandidos, alargados, tal como aponta Thereza Rocha (2016, p. 17):

[...] Talvez a dança assim chamada de contemporânea seja uma dança com disposição filosófica. Se é assim, podemos brincar de dizer que, na dança contemporânea, a dança pensa. Quero propor com isso um sentido bem preciso do pensar [...] pensar como sinônimo de perguntar. Então é como se na dança contemporânea, a dança se fizesse perguntas o tempo todo, simplesmente porque ainda não decidiu o que é e principalmente o que deve ser. Entre o que a dança é e o que a dança pode ser há um mundo, vasto mundo, de possíveis que convida à descoberta.

Atribuir o plural às danças contemporâneas implica em situá-las num campo múltiplo, aberto e, de alguma forma, num campo que abriga indefinições, inacabamentos e incertezas. No âmbito da filosofia, Deleuze e Guattari (2011) dizem que: "as multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito" (p.10). Os autores propõem um pensar filosófico que busca se mover "pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar" (p.49), em direção aos desmanchamentos das formas enrijecidas, aos encontros, aos devires, às conexões múltiplas e singulares.

Pergunto, a partir da reflexão proposta pelos autores, por quais caminhos a criação em dança pode caminhar “pelo meio”, escapando de suas definições consagradas tradicionalmente, ao mesmo tempo que propõe rupturas nos modos de existir? Nesse sentido, cabe estabelecer uma discussão em torno da conservação de modelos e de determinados códigos estéticos e da reprodução de estilos e técnicas que obstruem a produção de diferenças.

Tradicionalmente, segundo Laurence Louppe (2012, p. 83), os entendimentos de corpo na dança estão submetidos a uma concepção essencialista que instituiu a “presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceptual”. Essa ideia de um “corpo neutro” (p.78), dissociada de seus processos materiais, sociais, raciais, de gênero, econômicos, políticos, estéticos, entre outros, age numa atitude de negligência às singularidades e às multiplicidades dos modos de existir.

Essa adesão às lógicas normativas que consideram a criação artística e, especificamente, a dança, como um fazer desapartado de sua historicidade e de seu caráter eminentemente político acaba por, de acordo com André Lepecki (2021, p.113): “criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso”. Atrelado a isso, o autor complementa que: “é como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, pelo recalque, pelo problemático a-historicismo constitutivo da dança” (p.113).

Trata-se, com tais discussões apresentadas pelas danças contemporâneas, de situar as potencialidades dos corpos, em suas relações singulares e constituídas por meio da atenção à dimensão viva e vivida, como formas de instaurar configurações múltiplas nos modos de fazer em dança. Nas palavras de André Lepecki (2021, p.118):

Os planos de experimentação na dança, quando investidos no problema da composição coreográfica, redescobrem que a corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência da obra por vir: cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (Todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo). Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não

imposições de regras da “maneira certa” de se fazer dança. Despegue-se assim da dança um modo espetacular de se estar presente, de se demonstrar presença.

A partir disso, busca-se compreender a criação em dança como ação política, conforme situa Lúcia Matos (2011), implicada em escolhas éticas, estéticas e políticas, por meio dos processos de subjetivação, numa abertura à dimensão micropolítica e aos espaços de produção de diferenças.

Nesse sentido, Lúcia Matos (2014), a partir dos estudos de Gilles Deleuze (2018), aborda o conceito de diferença no contexto artístico da dança. A autora situa os modos pelos quais a constituição das singularidades nos processos artísticos das danças contemporâneas pode alargar os contornos territoriais da dança na medida em que possibilita a emergência de estéticas plurais e oriundas das especificidades dos corpos e das relações. Apresenta, assim, em suas palavras que:

a diferença não é apenas uma marca visível ou uma propriedade corporal; a diferença se instaura na relação, nos agenciamentos [...] a diferença não está circunscrita na exterioridade do sujeito. [...] devendo ser vista como ruptura, descontinuidade, como um elemento perturbador de uma ordem previamente estabelecida (p.32-33).

Situo, portanto, a partir de tal perspectiva, que é no encontro com a diferença, com as forças de um estranhamento, que é possível ativar a vida em sua potência criadora; de invenção, numa abertura às desestabilizações e aos deslocamentos. Uma inquietação, diante disso, impõe-se: como produzir condições para que a criação em dança possa agir nas multiplicidades dos modos de fazer, numa abertura às singularidades, à alteridade e à diferença? Trata-se de uma pergunta a ser respondida, ou melhor, vivida na experiência e que acompanha o meu fazer, desde o encontro com tal perspectiva, nos últimos anos da Licenciatura em Dança.

Num sentido próximo, Rosa Primo Gadelha (2010, p.147) traz que “a dança é antes de tudo uma grande experimentação do corpo. O corpo-dançante não existe como tal, mas através das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser”. Tal perspectiva aponta para uma exploração do corpo a partir de uma abertura às possibilidades múltiplas e singulares. Diante disso, torna-se relevante evidenciar que as singularidades não designam sujeitos individuais,

indivisíveis, unívocos. Assim, as singularidades, segundo Deleuze e Guattari (2011), situam o corpo numa trama viva e relacional das multiplicidades.

Nos processos de criação em dança, na medida em que se comprehende o corpo como um conjunto de forças, fluxos e intensidades, tal como Rosa Primo (2010) traz em seus estudos a partir de Deleuze e Guattari, opera-se uma abertura às singularidades, às relações de forças que resistem à conservação de modelos e representações inerentes a estéticas clássicas, por exemplo, que concebem o corpo como dado, instrumentalizado. Assim, complementa:

Trata-se de uma vida não mediada, nem avaliada, por modalidades funcionais, mas em experimentação sobre e com as incertezas e as contingências de uma vivido relacional⁵. Um corpo que se deixa atravessar pelos fluxos da vida, em seus agenciamentos heterogêneos, que não se vê no espaço, mas cria espaços. Um corpo como território de invenção, experimentação (Gadelha, 2010, p.223).

Diante disso, trata-se de compreender a criação em dança pela potência da experiência do corpo. Ativam-se, assim, processos em direção à intensificação da vida e à reinvenção das formas de viver, na medida em que o corpo em experiência se configura como condição mobilizadora para os processos artísticos e educacionais em dança.

Sobre isso, Lúcia Matos (2021, p. 106) traz em suas palavras que: “se hace necesario problematizar, colocar al “si” como una pista que nos permita navegar por las incertidumbres de nuestros procesos artísticos en la danza”. Trata-se de uma busca por maneiras de fazer que sustentem problematizações e, assim, engendrem aberturas às múltiplas possibilidades que podem ser experimentadas a partir disso.

Nesta pesquisa, situar as perspectivas feministas em suas multiplicidades, consiste na possibilidade de fazer perguntas, de elaborar questionamentos e desestabilizações a respeito dos nossos modos de existir, perguntando-me, por exemplo, quais políticas de subjetividades e de corpos podemos constituir em nossas danças, por meio da ação política do corpo, por meio de nossas realidades corpóreas?

⁵ Conforme original.

Sobre a possibilidade de explorar os feminismos a partir da possibilidade de fazer perguntas, Sara Ahmed (2022, p. 8-9) elabora questionamentos importantes aos contornos feministas desta pesquisa:

O que você entende pela palavra feminismo? É uma palavra que me enche de esperança, de energia. Faz pensar em atos ruidosos de rebeldia e recusa, faz pensar nas formas silenciosas que encontramos para renegar o que nos diminui. Faz pensar nas mulheres que se levantaram, que não se calaram, que arriscaram suas vidas, lares e relações na luta por mundos mais suportáveis. Faz pensar nos livros escritos, surrados e gastos, livros que colocaram algo em palavras, uma sensação, um sentimento de injustiça, livros que, ao colocar em palavras, nos deram forças para seguir em frente. Feminismo: modo como erguemos umas às outras. Tanta história em uma palavra; tanto que foi erguido graças a ela. [...] Viver uma vida feminista não significa adotar uma série de ideias ou normas de conduta, embora possa significar fazer perguntas éticas sobre como viver melhor em um mundo injusto e desigual (em um mundo não feminista e antifeminista).

Trata-se de explorar a potência da experiência do corpo, que experimenta a si mesmo, junto às forças do mundo, produzindo outros modos de existir, em suas, em nossas, criações artísticas. No âmbito das epistemologias feministas, Audre Lorde (2019) situa a poesia, na vida das mulheres, como uma “necessidade vital da nossa existência. [...] É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome e que só então pode ser pensado” (p.47).

A autora traz a potência da poesia como uma capacidade de criação de outros mundos a partir de um trabalho que consiste em escutarmos nossas necessidades intensivas, inscritas em nossas experiências. Em outra passagem, diz: “mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência [...] porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo” (Lorde, 2019, p.55).

A potência dessa força criativa e vital, segundo a autora, pode ser explorada e experimentada na medida em que buscamos nos desfazer de modelos e de regras exteriores à experiência e passamos a investigar como as coisas são sentidas e vividas “às sete da manhã de um domingo, depois do almoço” (p.49) de modo a instaurarmos “novas possibilidades e potências” (p.49), subvertendo o medo de sermos julgadas, hostilizadas ou deslegitimadas em nossas formas de existir.

Em muitos momentos, na licenciatura e em cursos de dança, estive diante de situações, tais como aponta Audre Lorde (2019): “pretensamente inofensivas” (p. 47), que consistiam em apontar as supostas irregularidades do meu corpo e modos específicos de movimentação e de entendimento das relações em dança como entraves para a minha aprendizagem e inserção naqueles processos artísticos-educacionais. Essas irregularidades apontadas ou as maneiras de apreender a dança, por exemplo, a partir de uma perspectiva relacional, deveriam, naqueles contextos, ser corrigidas, atenuadas ou modificadas, em nome de modelos e formas hegemônicas de compreender os corpos e as subjetividades.

Entregam-me distorções de mim e eu as distorço. O que eu quero é escapar do constrangimento ou, como expressam as palavras de Audre Lorde (2019, p.73), burlar: “aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, o auto apagamento, a depressão e a auto negação”. Desdobre-me, em formas disformes de mim e escapo, assim, de viver como uma personagem de Elena Ferrante (2016, p.404) que: “sempre teria medo: medo de dizer a frase errada, de usar um tom excessivo, de estar vestida inadequadamente, de revelar sentimentos mesquinhos, de não ter pensamentos interessantes”.

Busco, nesta pesquisa, por meio da experiência do corpo numa relação com os feminismos, a partir de uma abordagem micropolítica, percorrer as singularidades dos modos de fazer, numa abertura às múltiplas maneiras de existir, como mulheres, como pessoas, maneiras transitórias, instáveis, esboçadas, passíveis de desmanchamentos e recomposições, considerando as distintas e diversas produções de mulheridades e feminilidades, tal como Letícia Nascimento (2021) situa em seus estudos transfeministas, por exemplo.

Dito isso, quando digo mulheres, nesta pesquisa, não pretendo supor uma categoria homogênea, universal, ou baseada num determinismo biológico. Nesse sentido, cabem as palavras de Donna Haraway (2009, p.47):

Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis.

Portanto, busco recusar a universalização da categoria que, dentre outras questões, estabelece hierarquizações entre as mulheres e, assim, institui sistemas de exclusão que definem quem pode ou não estar inclusa nela. Dessa forma, considero-a interpelada pela heterogeneidade das possibilidades infinitas de existir como mulheres e pelos inúmeros atravessamentos sociais, raciais, das sexualidades, entre outros.

1.2 PRIMEIRAS MOVIMENTAÇÕES: A PAUSA, O RASTREIO, O TOQUE, O POUSO E O RECONHECIMENTO ATENTO NESTA PESQUISA

O isolamento social alterou drasticamente as maneiras de experienciar o cotidiano, o ambiente doméstico, as relações interpessoais, sociais e de trabalho. A transformação radical dos ritmos cotidianos veio acompanhada do uso intensificado das redes sociais, dos aplicativos de mensagens instantâneas, de videoconferências e de *streamings*.

Diante das medidas de isolamento e distanciamento sociais e com a interdição das atividades dos setores das artes, da cultura e da educação, entre outras, muitas produções artísticas em dança, realizadas predominantemente em formato presencial, foram direcionadas para o digital ocupando, assim, os espaços domésticos.

Nesse contexto, a casa e as telas de computadores e de celulares se tornaram os espaços viáveis para a manutenção de encontros e para a instauração de processos de criação em dança. Nesse cenário, as relações sensoriais, perceptivas e existenciais, os modos de estar junto, de criar, de ocupar e experienciar o espaço e o tempo, alteraram-se e assumiram contornos diversos, considerando as distintas condições de isolamento e distanciamento sociais vividas nesse contexto de crise político-sanitária.

O Brasil, durante a crise sanitária, social, política, econômica e cultural da pandemia de covid-19, esteve diante de uma de intensificação de seus tradicionais valores escravocratas e coloniais, num processo descarrilhado de agravamento das desigualdades sociais, raciais, de gênero, de classe e de

direitos e de acirramento de lógicas neoliberais, autoritárias e fascistas e de desestruturação das instituições culturais e sociais (Safatle, 2020; Matos, 2021).

Tal panorama decorreu da ascensão de forças reacionárias e de extrema direita no poder. Tais forças se caracterizam por um “conservadorismo nacionalista, arcaico e fatal” (Rolnik, 2018, p.88) associado à modalidade “financeirizada, neoliberal e globalitária” (p.29) do capitalismo em vigência atualmente. A combinação de tais forças compôs um cenário golpista que culminou, em 2016, no golpe de Estado, conduzido pela mídia e pelo poder legislativo, dirigido à presidente Dilma Rousseff.

Após o golpe e com a instauração do governo Temer, o país viveu uma intensificada deterioração das instituições democráticas, das políticas públicas e culturais e esteve sob um panorama de perseguição à ciência, às artes, à cultura; à educação e às minorias. Uma perseguição que se manifesta, em relação aos campos das artes e da cultura, por exemplo, na extinção do Ministério da Cultura. Tal atmosfera é discutida por Lúcia Matos (2021, p.102):

Con el golpe y la instalación del gobierno de Temer, la polarización de la sociedad brasileña se amplía y comienzan a proliferar discursos de violencia e intolerancia a la libertad de género, se amplían el racismo explícito, la homofobia, la intolerancia religiosa, ideológica y política. Marielle Franco y Anderson Gomes son asesinados. Gays son golpeados y asesinados. Aumentan los índices de feminicidio. Negros y pobres son exterminados. Lula es arrestado en una maniobra jurídica con el objetivo de impedir su candidatura a la presidencia.

De acordo com Vladimir Safatle (2020), no contexto brasileiro de pandemia, implantou-se aquilo que o autor identifica como “estado suicidário”, termo cunhado por Paul Virilio. Tal modalidade de estado se configura como um cruel aperfeiçoamento inerente ao modelo neoliberal de gestão. Nessa configuração, nas palavras de Safatle (2020, p.2-3):

Ele é o ator contínuo de sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com sua própria destruição. [...] Esta era a maneira nazista de dar resposta a uma raiva secular contra o próprio estado e contra tudo o que ele até então havia representado. Celebrando sua destruição e a nossa. Há várias formas de destruir o estado e uma delas, a forma contrarrevolucionária, é acelerando em direção a sua própria catástrofe, mesmo que ela custe nossas vidas.

Tecendo articulações entre o nazismo de Adolf Hitler, na Alemanha, e o fascismo de Jair Messias Bolsonaro, no Brasil, o autor discorreu sobre a lógica fascista brasileira na pandemia. O governo Bolsonaro, sorvendo-se da confluência entre capitalismo e escravidão característica do Brasil, apostou num descarte à vida, investindo numa argumentação torpe que consistiu em bradar em nome do medo de desemprego, em detrimento de um fortalecimento de estruturas de atenção e cuidado sociais, numa escancarada relativização do medo da doença e da morte pelo vírus.

Diante disso, vivenciamos uma crise político-sanitária conduzida por manobras autoritárias e fascistas cujos desmandos expuseram, de modo intensificado, a estrutura colonial, racista e patriarcal arraigada à formação da sociedade brasileira e atrelada aos interesses do mercado capitalista neoliberal. Tais processos geraram impactos em nossos modos de viver e de produzir artisticamente.

A experiência do isolamento social estabeleceu uma espécie de “pausa”, considerando a suspensão dos arranjos sociais habituais e a instauração de estados de temor, em nós, relacionados à gama enorme de desconhecimentos em relação à disseminação e à transmissão do vírus. Ao escutar a música de Gilberto Gil, conectei-me com uma dimensão experimentada no isolamento social:

Nos meus retiros espirituais
Descubro certas coisas tão normais
Como estar defronte de uma coisa e **ficar**
Horas à fio com ela
Bárbara, bela, tela de TV

O entendimento de **ficar** evocado na canção “Retiros Espirituais”, de Gilberto Gil, pode provocar uma noção de pausa, uma dilatação: “estar defronte de uma coisa e ficar”, ficar “horas à fio com ela”. Permanecer ali, diante da impossibilidade de “estar em movimento” nos espaços habituais de convívio e de criação dos processos artísticos e culturais. Essa noção de ficar, de estar diante de algo, também me remete às elaborações apresentadas por Donna Haraway (2023, p.9):

ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores – mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados.

Ficar com o problema, irremediavelmente no presente, requer uma “pausa”, uma certa suspensão diante da tendência de nos apegarmos aos entorpecimentos das resoluções afeitas ao desespero ou à esperança, como situa a autora. Talvez seja um pouco como fazer parte dos instantes, habitá-los ir e compor, de forma responsável e situada (Haraway, 1995, 2023), com as presenças vivas que ficam. Habitar um céu, ao entardecer, passear pelas suas cores, pousar em seus sons, conectar-me ao vento que fazia tremer as folhas das árvores, naquela janela, na janela do meu quarto, em maio de 2020.

Retiro. Retirar-se. Recolher-se. O entendimento de recolhimento, discutido nesta pesquisa, a partir das palavras de Gilberto Gil, não busca assumir uma ideia de retirada voluntária, tal como acepções mais comuns de “retiro espiritual” podem evocar. Trata-se, portanto, de apreender o sentido de recolhimento como uma imposição involuntária, como medida de distanciamento social que nos colocou em isolamento, distantes dos espaços de produção, de educação artísticos e culturais, entre outros.

De acordo com André Lepecki (2020), o entendimento de suspensão ocasionado pelo isolamento ao mesmo tempo que impôs alterações em nossos modos de viver, produziu uma falsa pausa tendo em vista o contínuo aceleramento das atividades inerentes aos modos de funcionamento neoliberais:

Assim, no lockdown, na pausa, na suspensão, à medida que nossos movimentos, gestos e ações sofrem transformações radicais, comprimidos como estão aos limites definidos pelas nossas paredes, logo percebemos que nada realmente parou. [...] No confinamento, supostamente parados na suposta pausa, experimentamos tanto a hiperagitação de políticos e corporações tentando manter coisas, capital e commodities em movimento permanente e sem atrito, como também temos a sensação de que, talvez, outra lógica e outra cinética não-compulsivas, anti-capitalistas e não-oportunistas para o político se fazem no posicionamento da paragem (standstill) (Lepecki, 2020, p. 5-6).

Neste trecho, podemos perceber a preocupação do autor com a condição do corpo e as suas possibilidades de movimento no contexto do isolamento social.

O conceito de paragem, trazido por ele, e presente em seus estudos de dança e de performance, insere-se como uma crítica ao paradigma estético dominante, atrelado ao modernismo na dança, que associa a dança à incessante mobilidade, espetacular e virtuosa, do corpo (Lepecki, 2005).

A paragem, assim, pode instaurar outras relações do corpo com a temporalidade, isto é, “[...] engajar-se no parado significa [...] engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença” (p. 14). Portanto, no cenário de isolamento social, o autor posicionou a paragem como possibilidade de reinventar relações espaço-temporais e, assim, de instaurar outros modos de agir. Diante disso, a pandemia de covid-19, no âmbito das discussões em danças contemporâneas fomentadas nesta pesquisa, pode se configurar como uma suspensão, uma ruptura, uma fresta no espaço-tempo, num contexto de incertezas e de possibilidades de abertura a outros modos de existir e de criar.

Assim, na impossibilidade de estar junto, por meio da presença física, multidimensional, André Lepecki (2020, p. 21) refletiu sobre a possibilidade de criar outras maneiras de sentir coletivamente, considerando que “contato não é apenas o que acontece quando pele toca pele”, embora a dimensão do encontro, “pele com pele”, seja fundamental nos processos das práticas artísticas e educacionais. Assim, em isolamento, distantes, o autor sugere que:

presos entre mover e não-mover, tendo sido disponibilizados e isolados [...] a tarefa passa a ser encontrar outra física para o movimento; encontrar, na pausa, as fontes para um movimento coletivo não-condicionado e imanente. Um movimento no qual a quietude é simultaneamente recusa, potencialidade e ação (Lepecki, 2020, p.19).

Diante de questionamentos em torno das possibilidades de produzir danças no contexto do isolamento, realizei um levantamento de programações digitais que aconteceram nos anos de 2020 e 2021 em busca de obras/performances de dança produzidas nesse período.

Nos estudos da cartografia, Virgínia Kastrup (2009) define quatro gestos relativos ao funcionamento da atenção no fazer cartográfico. São eles: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Tais gestos se vinculam à produção de dados da pesquisa. Diz-se produção, pois, numa perspectiva construtivista, trata-se de apreender as forças em circulação, de modo “em princípio desconexo

e fragmentado, de cenas e discursos" (p.33) no lugar de uma tradicional "coleta de dados" que supõe sujeito e objeto como polos distintos e pré-definidos.

Tais gestos atencionais não supõem que há uma fórmula a ser aplicada ou modelo a ser reproduzido, no âmbito da cartografia. Trata-se de um modo político de fazer pesquisa que comprehende a atenção como concentrada e aberta, tendo a flutuação e não a focalização como característica que a orienta. Desse modo, o que está em jogo é o cultivo de uma atitude que busca acolher o inesperado.

A atenção é, nesse sentido, "sempre constituída por vetores heterogêneos e coletivos - materiais, midiáticos, tecnológicos, políticos, econômicos e estéticos" (Kastrup; Herlanin, 2021, p.127). Abarca, portanto escolhas éticas, estéticas e políticas e, diante disso, não se restringe à mera capacidade mental de estar atento ou desatento a algo.

Meu corpo viveu esse caminho em cada encontro e experiência. A cartografia e, neste momento, tais gestos se apresentam como uma via possível de exteriorização do campo de intensidades e de forças que constituíram o processo de escolha das obras que compõem a pesquisa.

Em maio de 2020, na janela do meu quarto, produziram-se sentidos que ali estiveram e que estão aqui agora, em atualizações e ressignificações daquelas forças e presenças vivas, tal como apresentam as palavras da autora: "a formulação paradoxal de uma "produção dos dados" visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual" (Kastrup, 2009, p.32).

Isso significa que, no processo das escolhas, há uma circularidade de sentidos e relações que permitem compor, de maneira inventiva, o próprio processo cartográfico. Assim: "o método cartográfico faz do conhecimento um trabalho de invenção, tal como indica a etimologia latina do termo *invenire* - compor com restos arqueológicos" (p.49). O gesto de rastreio se configura como uma abertura: "entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde" (p.40).

Eu carregava questionamentos em torno das possibilidades de criar danças, considerando o contexto do isolamento social. Diante disso, eu parti para um levantamento de festivais e de programações digitais que ocorreram nos anos

de 2020 e 2021. Ali, estabeleci como critérios iniciais para a escolha das obras que elas estivessem disponíveis para serem acessadas nas plataformas digitais dos eventos e que constituíssem experimentações que considerassem a experiência do isolamento social. A Bienal Sesc de Dança em 2021 e o Festival de Dança de Itacaré em 2021, por exemplo, realizaram apresentações ao vivo que não ficaram disponíveis para o acesso.

O “Dança em Foco Festival Internacional de Vídeo & Dança”, originário do Rio de Janeiro, por exemplo, selecionou 40 trabalhos de videodança em sua edição de 2020. O festival se configura como uma referência na difusão da videodança no brasil e no mundo, desde 2003, e tem realizado edições *online* desde 2018. Entre aquelas obras, havia, por exemplo, obras marcadamente produzidas no espaço relacional da casa, outras que exploravam movimentações sem indicação de relação com a experiência do isolamento.

A programação do “Sesc Cultura ConVIDA!” foi lançada como plataforma digital pelo Sesc Brasil em agosto de 2020. O projeto foi criado como medida de fomento à produção artística no contexto do isolamento social da pandemia de covid-19 e selecionou 470 propostas artístico-culturais das cinco regiões do país. Dessas 470 propostas, 8% foram do Centro-Oeste; 31% do Nordeste; 9% do Norte; 42% do Sudeste e 10% do Sul. Os trabalhos passaram por um processo de inscrição e foram selecionados a partir de comissões compostas por profissionais de cultura pertencentes ao Sesc.

As propostas foram organizadas em distintas categorias. A categoria “Performances Visuais”, acessada por mim, contempla – segundo as informações extraídas do site da programação: “a performatividade do corpo de modo expandido nas diversas áreas de conhecimento como Literatura, Artes Visuais, Música e Artes Cênicas”. Todas as performances que acesei, em tal categoria, foram produzidas em casa e a partir da experiência do isolamento.

A programação da “Semana da Dança de Fortaleza”, ocorrida em 2020, contou com obras geradas a partir da experiência do isolamento e com a reexibição de obras produzidas em contextos anteriores ao da pandemia. Há 10 anos, este projeto integra um conjunto de programações locais relativas ao Dia Internacional da Dança. Em 2020, diante da pandemia, tais programações foram unificadas e voltadas ao ambiente remoto. A Semana é promovida por

instituições públicas como a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará e a Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza e por grupos, companhias e artistas independentes de distintos locais do Ceará.

No “Dança #EmCasaComSesc”, os trabalhos foram transmitidos das casas dos artistas ou de uma unidade do Sesc sem a presença do público. A programação faz parte da iniciativa, lançada em abril de 2020, denominada de “#EmCasaComSesc” - promovida pelo Sesc São Paulo em função da pandemia de covid-19.

O “Programa IMS Convida” se configura como uma ação promovida pelo Instituto Moreira Salles destinada a mais de 100 artistas convidados. A ação está vinculada ao projeto “#IMSQuarentena”, também do Instituto, direcionada à criação artística no contexto de pandemia em abril de 2020. O projeto teve como objetivo contemplar produções que se debruçassem sobre a situação de pandemia vivenciada.

A “Mostra Virtual de Dança – Criações em Dança”, elaborada por Cristina Castro, diretora do Núcleo Vila Dança, foi produzida em 2021 e teve o apoio da Secretaria de Cultura da Bahia (Secult-BA) e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, via Lei Aldir Blanc do Governo Federal e visou explorar as relações entre dança e audiovisual. O Núcleo, fundado em 1998, é residente do Teatro Vila Velha, localizado na cidade de Salvador.

Considero que os acessos a tais festivais e programações podem incorrer em reduções diante do que foi a produção artística em dança, no contexto do isolamento. Dito isso, esta pesquisa explorou as movimentações micropolíticas constituídas nas obras das artistas que, por motivos distintos, conectaram-me à construção desse trajeto. Os lugares em que pousei, fazendo referência ao gesto atencional que será discutido adiante, vinculam-se a uma experiência marcada por um fazer relacional.

No decorrer do levantamento, a obra “*Safety Distance*” de Ana Mundim, configurada como fator de a(fe)tivação (Rolnik, 2016), constituiu-se como um toque. Esse gesto “é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre [...] diz respeito ao contato leve com traços momentâneos ou com partes mais

elementares que um objeto e que possuem força de afetação" (Kastrup, 2009, p.42).

Na obra, a ação de fotografar a mãe e de realizar escritos diários relativos a esses encontros; no momento agudo do isolamento social, em 2020, geraram aberturas sensíveis para a investigação de obras de outras artistas mulheres, num encontro com a minha experiência no isolamento social.

Ali, deparei-me com as potencialidades das ações de fotografar e de escrever, geradas na especificidade da experiência do isolamento social e com imagens transfiguradas de mim e das minhas relações com minha mãe e minha avó vividas naquele período. A artista trouxe dores, angústias, alegrias, inquietações, anseios, respirações, sorrisos, formas de viver, de sentir e de estar ali, naquele momento específico, que iam se modificando, a cada dia, nos escritos no diário e nas fotos que a artista tirava de sua mãe. Sempre uma outra luz, a cada encontro singular, outra situação, outras nuvens e, um pombo, que do alto de um prédio, num dia, esteve com as duas.

A artista observava o movimento das nuvens, nas fotos que fazia de sua mãe. Ela fala do sentido de impermanência que as nuvens trazem. Ali, de sua janela, em seus escritos, a artista fala sobre o modo como ela comprehende seu corpo no presente da experiência, em estado de criação. Tantas coisas, no decorrer daqueles dias, permanecem e se alteram, a partir das ações de fotografar e de escrever.

Pousei ali, naquelas ressonâncias. Com elas, eu fui em busca de outros rumos. A partir dali, estabeleci outros dois critérios para a investigação: que as obras estivessem situadas em 2020 e que fossem produzidas por artistas mulheres. O critério, para o trajeto cartográfico, segundo Suely Rolnik (2016, p.65-66), permite "descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender".

O toque produz seus efeitos e conduz ao pouso, ao pouso no problema. No pouso: "a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura" (p.43). Diante disso, estabelece-se um processo

de reconhecimento atento: “o que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação?” (Kastrup, 2009, p.44).

Se a resposta nos conduz a uma experiência de problematização, ou seja, se nos coloca numa posição de abertura aos movimentos incertos e de procura de outros sentidos, o reconhecimento atento é experienciado. Diante disso, o reconhecimento atento se elabora no trajeto, no próprio caminhar, observando aquilo que acontece, conforme aponta Virgínia Kastrup (2009). A autora diz que essa atitude poderia ser sintetizada pela seguinte frase: “Vamos ver o que está acontecendo” (p.45).

Essa atitude permite uma percepção dos pontos de ruptura, de repetições e de desvios inerentes ao processo de cartografar, na medida em que as conexões e as linhas vão sendo traçadas. No trajeto, portanto, os contornos específicos da pesquisa foram se desenvolvendo, por meio de múltiplos circuitos, considerando conforme aponta a autora que no reconhecimento atento as memórias são acionadas por meio de circuitos não lineares. Em suas palavras:

o reconhecimento atento tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares. A percepção é lançada para imagens do passado conservadas na memória, ao contrário do que ocorre no reconhecimento automático, em que ela é lançada para a ação futura. (p.45).

No processo de escolha das obras, compreendi, por exemplo, que eu poderia abordar as perspectivas feministas a partir de um entendimento micropolítico, a partir dos elementos apresentados pelas obras: a exploração de relações consigo mesmas, nos seus espaços-tempos domésticos, diante daquele contexto específico. Esses elementos foram constituindo os quatro planos de composição que compõem a produção das análises das três obras: “E depois?” de Silvia Moura; “Instituição_Intuição” de Ana Pi e “Selfishcâmera” de Estela Lapponi.

Na pausa, distantes da materialidade dos encontros, num contexto de ameaça à vida em tantas dimensões, o que notamos, ao que nos conectamos, o que escolhemos fazer? Essas perguntas são quase delírios de um tempo que ressoa

em nós. Delírios de ficar horas à fio com o problema, com Gilberto Gil e com Donna Haraway.

2 ENTRE TOQUES E POUSOS: CARTOGRAFIAS DE TRÊS OBRAS/PERFORMANCES DE ARTISTAS MULHERES EM DANÇAS CONTEMPORÂNEAS

Uma obra de arte, tal como explicitam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), são “compostos de sensação” (p.223) que existem em seus planos de composição. Os planos de composição, nesta pesquisa, conforme apontam os autores, são linhas e forças por onde as coisas e os seus estados se movem, aportam-se, em suas existências imanentes. Os planos – moventes – torcem os movimentos, os pensamentos, ramificam-se, a partir das múltiplas conexões que vão acontecendo, sendo constituídas.

Uma obra de arte, portanto, em seus planos, existe em suas intensidades e nos provoca a senti-las, em relações de dupla afetação. Aqui, os planos são lugares de pouso, de criação de vínculos a partir do que se apresenta como força de afetação. Os planos desta pesquisa foram se desvelando no contato com as três obras. Isto é, na medida em que elementos inscritos nas obras saltavam na experiência de estar, compor com elas e analisá-las. A partir disso, os quatro verbos/ações: agir, criar, cuidar e resistir foram se constituindo.

Estela pega a sua câmera de *selfie* e percorre o seu corpo e a sua casa, por volta de 6 minutos. A artista constrói uma investigação apoiada fundamentalmente nesta ação. Assim, portanto, a ação de filmar-se está atrelada às relações que estabeleço com esta obra.

Ana Pi cria uma paisagem que remete às reuniões virtuais. Ela cria com esse cenário das salas de videoconferência. Ela cria com as telas, ela cria telas para estar e marcar rastros de sua experiência, em um cotidiano pandêmico. Portanto, a noção de criar perpassa as articulações que elaborei com esta obra.

Silvia Moura insiste e se dirige à rua, naquele momento agudo do isolamento. Ali, resiste ao isolamento. A artista também resiste ao “fim do mundo”, uma vez que ela escreve uma carta para “o mundo que acabou”, mas permanece nele com as suas palavras e os seus objetos. Com a sua insistência, nas palavras e maneira de ocupar a rua, Silvia estabelece um diálogo muito direto com a produção de maneiras de existir singulares, isto é, com a produção de uma

estética da existência que se expressa nesse cuidado de si, apresentado por Michel Foucault (2014) e Margareth Rago (2013).

A partir desse entendimento, portanto, as obras desta pesquisa são apreendidas a partir das múltiplas e infinitas conexões que podem suscitar, por meio de suas intensidades, cores, sons, movimentos, pensamentos, palavras, entre outros elementos. Neste capítulo, traçarei um primeiro momento com as obras. Um momento de observação e expressão das forças ali inscritas. Trata-se de buscar modos de existir e, portanto, de fazer existir diante do encontro com as três obras, numa tentativa de fincar moradas, ainda que transitórias, tal como expressam as palavras de Suely Rolnik (2022, p.145):

conquistar uma intimidade com o corpo como superfície vibrátil que detecta as ondas antes mesmo de eclodirem, aprender a pegar onda, forjar zonas de familiaridade no próprio movimento – ou seja, “navegar é preciso”, senão o destino será muito provavelmente o naufrágio. Um “em casa” feito de totalidades parciais, singulares, provisórias, flutuantes, em devir, que cada um (indivíduo ou grupo) constrói a partir dos fluxos que tocam o corpo e sua filtragem seletiva operada pelo desejo.

Neste percurso cartográfico, tecido por meio dos encontros com as obras das artistas, estive acompanhada por uma atenção que vagueia e, assim, não elege inicialmente um foco. Conforme as palavras de Virgínia Kastrup (2023, p.323), essa atenção se configura como:

Sem piloto, comando ou controle, ela varre o campo até encontrar algo que, em função do estranhamento gerado, toque a atenção do cartógrafo e coloque um problema. O reconhecimento automático dá então lugar à experiência de problematização. Ele então se detém, pousa a atenção e o tempo cronológico é suspenso - vamos ver o que está acontecendo. Tal gesto constitui um pouso no movimento, e não uma pausa do movimento.

Seguindo tal perspectiva, percorrendo a paisagem - algo acontece - algo que força um pouso: uma pausa movente. Um pouso para observar, um pouso para se deter à paisagem. E, ali, tecer relações. Diante disso, a atenção é compreendida a partir de componentes desconsiderados pelas abordagens tradicionais da cognição. São eles, segundo Virgínia Kastrup e Luciana Caliman (2023, p. 27): “os fatores caracterizados pelo cognitivismo como extra-cognitivos:

os afetos, o corpo, as sensações, as emoções e tudo que é da ordem do sensível".

Desse modo, as autoras configuram a atenção como uma atitude que "constitui nosso modo de conhecer, de viver e estar no mundo e por vezes nos define" (p.27). Assim, modulada pelas forças do presente, por aquilo que nos interpela e nos conduz à produção de novos sentidos, a atenção está atrelada às escolhas que fazemos, às coisas que notamos, aos elementos que nos chamam para compor. Diante disso, "trata-se de uma atenção que se deixa afetar e que é afetada, se abrindo para a surpresa, para os riscos e para a imprevisibilidade" (Kastrup, Caliman, 2023, p. 45).

No âmbito das danças contemporâneas, João Fiadeiro (2017, p.188) explora a noção de dupla afetação quando diz: "olho para a paisagem tanto quanto a paisagem olha para mim". Trata-se, com isso, de cultivar um modo de estar diante das coisas que considera a realidade como uma produção singular, transitória, que irrompe da experiência e, por isso, mutável.

A realidade, nesse sentido, emerge do encontro, da potência errática dos encontros. Nessa perspectiva, o que eu vejo, portanto, também me vê, porque conhecer e perceber algo implica em criar esse algo, no instante, na relação entre corpos (humanos e não-humanos), de maneira coengendrada, uma vez que esse algo também me cria, numa interdependência (Kastrup, 2007; Varela, 2003).

Diante disso, aquilo que emerge não está dado, não é fixo, produz-se através das trocas e da produção de vínculos entre elementos heterogêneos e singulares, tal como expõem Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco (2009, p.99) na discussão sobre o "plano coletivo de forças" nos estudos cartográficos. Nas palavras das autoras:

As coisas e os estados de coisas, presentes no plano das formas, não seriam realidades fixas, mas efeito de recortes temporais do processo e corresponderiam a determinados momentos ou fases do contínuo movimento de variação gerado pelo contato. O que queremos ressaltar é que o saber nunca está frente a formas fixas, dadas desde sempre.

Assim, aquilo que se apresenta como forma instituída e, portanto, com contornos mais organizados e delimitados é produzido numa implicação direta com o “plano móvente das forças”, ou seja, com os elementos menos discerníveis, pouco palpáveis. Diante de uma obra/performance de arte, portanto, há a possibilidade de estarmos diante desse campo de forças que pode também ser designado como plano de composição, conforme denominam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, 2012).

Nesse plano, as coisas não estão situadas de maneira acabada. Nele, os contornos são imprecisos, as coisas se apresentam de modo indiscernível, em proliferação, numa volatilidade impalpável. Nas palavras dos autores:

Aqui não há mais absolutamente formas e desenvolvimentos de formas; nem sujeitos e formações de sujeitos. Não há nem estrutura nem gênese. Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie. [...] A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). É necessariamente um plano de imanência e de univocidade. (Deleuze, Guattari, 2012, p. 57-58).

Num plano de composição, portanto, as coisas, os corpos (humanos e não-humanos) são apreendidos como “um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação [...] de um vento, de uma neblina” (p.51-52). De acordo com tal perspectiva, somos definidos pela nossa capacidade de afetar e de sermos afetados. Trata-se, diante disso, de explorar as coisas e os seus estados a partir de tal capacidade – por meio dessas forças de afetação. Sobre isso, Gilles Deleuze (2002, p.129) – a partir de sua leitura de Espinosa – considera que:

se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz.

Com isso, busco situar que, as coisas que notamos; aquilo que nos toma e que implica um pouso, possui essa força de afetação, que se apresenta, muitas

vezes, de modo impreciso e nebuloso. Assim, essa força não possui traços delimitados, não possui forma. Ela está, portanto, “no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos” (Kastrup, 2009, p.42). Neste percurso, de encontro com as obras, procuro fazer aquilo que Suely Rolnik (2016, p.66) explicita com o entendimento de “pontes de linguagem”. Em suas palavras:

O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos.

Aqui, portanto, tento estabelecer “pontes de linguagem” para expressar aquilo que emerge dos encontros. No confronto com as coisas, fluxos, forças e intensidades, oriundas de um plano micropolítico, atingem o corpo e buscam formas de existir, de constituir-se como produção de subjetividade, conforme assinala a autora. Esses movimentos acontecem sem parar. Cabe-nos encontrar, criar, modos de fazê-los existir em nós, na relação com as coisas do mundo.

No encontro com as obras de Silvia Moura (E depois?), Estela Lapponi (*Selfishcâmera*) e Ana Pi (Instituição_Intuição), experimentei uma espécie de “coragem de falar por afeto, por experimentação, falar em nome próprio, falar no singular” (Rolnik, 2016, p., 40). Ali, passando a maior parte do tempo com minha mãe, minha avó e comigo mesma, vi outras mulheres passando tempo consigo mesmas. Aquele conjunto de coisas oriundas dos encontros com as obras me levou a lugares de estranhamento. Diante disso, questionava-me: “o que é possível fazer com isso, a partir disso?”.

O que chamo de lugares de estranhamento, Suely Rolnik (1993) denomina de “estados inéditos”. Segundo ela, somos continuamente compostos e recompostos pela aparição ininterrupta de estados novos, estranhos a nós, que vão nos constituindo, ou seja, somos “engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo” (ibidem, p.3). Esses estados estranhos produzem rupturas em nossos modos de sentir, de agir e de pensar.

Experimentei, assim, ser agitada por esses estados, pelas “marcas”, por aquilo que instaura outros modos de existir em nós.

Os feminismos, portanto, configurados como “pontes de linguagem” (Rolnik, 2016) nesta pesquisa, irrompem como vias de escoamento, de expressão e de criação de sentidos para esses estados de não-saber que emergiram em mim. Eu escolhi partir deles e eles permaneceram comigo.

Portanto, diante daquelas obras, senti-me “forçada a pensar”, tal como explicita Gilles Deleuze (2003). Seguindo a perspectiva do autor, senti-me diante de um encontro com diferenças, com forças que me desestabilizaram e me arrastaram a uma procura. Sobre a produção desse encontro com aquilo que difere, que gera desconformidade e estranhamento e nos impele a inventar outras formas de existir, trago as palavras de Suely Rolnik (1995, p. 1):

Deleuze escreve que «só se pensa porque se é forçado». O que ele quer dizer com isso? O que é que nos força a pensar? Certamente não é a competição acadêmica para ver quem chega primeiro ao trono da verdade que hoje tem sua sede no palácio da mídia cultural; isto não tem nada a ver com pensar. O que nos força é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos e que são a própria consistência de nossa subjetividade, formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados que conhecíamos e nos quais nos situávamos.

Diante disso, trarei a seguir um momento anterior às relações das obras com as perspectivas feministas que fazem parte desta pesquisa, embora o recorte feminista atravesse toda a pesquisa e seja inerente às escolhas das obras, uma vez que surgiram por meio dos encontros com elas. Tudo aqui, nesta pesquisa, de certo modo, está contaminado pelos feminismos!

2.1 A RUA DE SILVIA MOURA EM “E DEPOIS?”

A obra “E depois?”, criada em 2020, da artista Silvia Moura foi uma das primeiras que eu assisti, neste percurso cartográfico. Lembro de me sentir diante de um delírio pandêmico, diante da sensação de contenção presente nos espaços-tempos do isolamento. Ali, eu vi uma mulher usando um vestido branco feito de plástico e um corpete branco com fitas vermelhas envolvendo a sua cintura. O

vestido branco esvoaçante acompanhava os seus cabelos brancos – soltos, amplos, difusos no ar, na amplitude da rua de sua casa.

A obra da artista integrou a edição de 2020 da Semana da Dança de Fortaleza. A programação aconteceu entre os dias 27 de abril a 2 de maio, num formato excepcionalmente *online* por conta da pandemia de covid-19. As obras consistiam em produções oriundas do contexto de isolamento e distanciamento sociais e em reexibições de trabalhos de anos anteriores.

Silvia Moura é uma mulher, branca, artista cearense, nascida em Fortaleza, em 1964. É dançarina, atriz e suas criações percorrem a dança, a performance, o teatro e a literatura. A artista se destaca no que se refere à difusão da educação e da produção em dança no Estado do Ceará, tendo fundado e coordenado, por exemplo, o projeto “Em crise”, em 1988 e o Centro de Experimentações em Movimentos (CEM), em 2002.

Quando encontrei a obra “E depois?”, estive diante de um portão de ferro pintado de branco que preenchia toda a imagem. Ali, avistei Silvia, de longe. É possível vê-la circunscrita a um dos adornos, de formato ovalar, do portão de ferro. A câmera vai se aproximando, pelo lado de fora do portão e, neste momento, restam apenas três adornos ovais do portão de ferro preenchendo a tela. Em um deles, está Silvia, distante.

A imagem do seu corpo aparece inicialmente turva, fora de foco: miragem de Silvia no pátio de sua casa. Em poucos segundos, temos foco na imagem. Silvia está ali: descalça, com seu vestido branco, usando em seu rosto uma máscara branca de proteção respiratória feita de pano. Ela caminha, manuseia objetos, se abaixa, levanta, pega um par de botas vermelhas.

Silvia está de frente para a câmera, de longe, limitada à circunferência oval do portão de ferro. Um objeto salta aos olhos: um colar elizabetano branco, comumente utilizado por animais em tratamento veterinário, está depositado no chão; ao lado da artista. Neste momento, no canto superior esquerdo do vídeo aparece a seguinte frase escrita em branco: “Carta para um mundo que acabou”. Nesses momentos descritos, circulam pelo ar sons de pássaros, sons de vento e uma mansidão. Essa mansidão inquieta foi também o que me atingiu os

sentidos ao encontrar Silvia ali. Logo em seguida, a artista caminha para perto do portão de casa, levando nas mãos as botas vermelhas e o colar elizabetano.

A câmera está fechada em Silvia e em parte do portão de ferro. Ela abre o portão e se dirige à rua, vai até à calçada de sua casa, usando a máscara de proteção no rosto. Ali, na calçada, põe os seus objetos no chão: botas vermelhas e colar. Entra novamente em casa, através do portão aberto e a sua voz, em *off*, diz:

Carta para um mundo que acabou. Sempre tive medo de viver uma guerra. A sensação terrível ao ver os livros, as imagens, relatos e documentários de quem passou por isso. São de tirar o juízo de qualquer um. Não ter pra onde ir, ficar vagando a esmo, porque está tudo destruído. Agora veja: estamos numa guerra ao contrário. Estamos todos com excesso de casa e encarcerados dentro de nós mesmos. Excesso de agora, de convivência. Excesso de convivência para quem mora com outras pessoas e excesso de silêncio para quem mora só. De madrugada, tangi galinhas imaginárias para ouvir o som da minha própria voz. Converso com os meus gatos, com as minhas plantas normalmente, mas ultimamente eles estão muito calados, aturdidos, reflexivos. Os gatos não entendem a volta dos calangos, das brihas como a gente chama, das borboletas de várias cores. Passarinhos em vários momentos do dia passeiam por aqui e disputam o quintal com eles.

Enquanto isso, na imagem do vídeo, Silvia entra e sai pelo portão trazendo objetos e os dispõe na calçada, em frente ao portão. As botas vermelhas, o colar branco, o balde de ferro com tampinhas plásticas e, por fim, uma jarra branca dentro de uma bacia branca. A câmera, numa distância média, deposita sua atenção aos objetos ali enfileirados, entre as pedras da calçada.

Silvia para diante deles, em frente ao portão, e os observa. Ela pega a jarra branca, cheia de água, e a leva consigo para um lugar mais distante da calçada. A câmera acompanha as ações de Silvia: ela caminha, para, molha os seus pés descalços, com a água da jarra. Demora-se molhando os pés, lava as mãos, os braços, os dedos das mãos, esfrega um por um.

Na obra, a sua voz, em *off*, enuncia uma carta para “o mundo que acabou”. Ali, ela fala de si, fala de outros (humanos e não humanos), fala do mundo por meio de imagens metafóricas, sensoriais e autobiográficas. Sua dança, sua palavra e seu corpo, portanto, mostram-se como fios, costuras, emaranhados que envolvem suas ações no vídeo e, assim, desvelam sensações, sentimentos e questões a respeito da própria experiência. Suas palavras expressam uma

noção de insistência. A artista diz: “sou como uma gota d’água que não cessa de pingar e essa insistência nos salvará do medo e da morte. Mas como um mantra eu repito: separar o importante do insignificante”.

Na sua rua “quase vazia”, como ela diz, ela caminha e retorna ao local dos objetos. A câmera acompanha as suas ações, num plano aberto. Ali, naquela rua, ela experimenta viver num “mundo que acabou”, com seus gatos, plantas e galinhas:

De madrugada, depois de tanger galinhas, fui lá na frente conversar com a minha moringa e vi pombos, muitos pombos, em plena Rua Barão do Rio Branco, passeando na rua, fiquei tão surpresa que abri o portão e fui ver de perto. Klaus, um dos gatos, me seguiu, olhou e voltou correndo pra casa. Ele nunca tinha visto um pombo. O mundo acabou e tudo deu um salto. Em uma semana, passei de devedora pedinte para pedinte de doações para outros, de militante ferrenha para rezadeira insistente

Silvia pega o colar elizabetano e o experimenta em si. O colar, utilizado para restringir os movimentos de cães e gatos, parece fazer o mesmo com Silvia. Ou é ela que faz com o colar: ações que a restringem. Enquanto explora modos de usá-lo em seu pescoço, suas palavras dizem coisas como:

E o tremor do mundo caindo ao meu redor parece sem fim. Agora, reina um silêncio sem buzinas de carros agoniados na rua quase vazia. O mundo tal qual era antes disso tudo começar acabou. Muitas palavras deverão mudar de significado, porque quase nada manterá o curso de sentido que havia antes. Será que veremos o mar novamente? O mundo onde ver as pessoas é algo para se fazer com fita métrica, à distância, sem abraços.

Nesta carta para “o mundo que acabou”, Silvia fala de si como mulher, como artista, como “militante ferrenha”, como “rezadeira insistente” ao mesmo tempo que fala de si como filha e como mãe, através da saudade que sente de um abraço. Nas palavras dela:

Eu gosto tanto de abraço, mas eu não lembro de ter sentido falta de um abraço como eu sinto agora. Eu venho de uma família um pouco seca. Minha mãe não é de abraços. Meu pai se me abraçou talvez umas quatro vezes na vida toda foi muito. As minhas filhas, a mais velha é tão elétrica que não se consegue abraçar por muito tempo, a do meio desde criança não aguentava um abraço por mais de cinco segundos, eu não sei nem como é que ela namora, a única abraçadeira é a mais nova, um grude, acho que ela puxou ao pai. Agora, sonho

com um abraço longo, desses cheios, fartos, um abraço quase sem fim. Um não, muitos. Sonho com muitos abraços.

Em seguida, Silvia pega uma das botas vermelhas e tenta calçar em um dos pés. Troca as botas de posição no chão. Investiga maneiras de calçá-las. Senta na calçada, calça uma bota num pé, pega a outra bota, gira essa bota no ar e, assim, derrama a água depositada ali dentro. Entre outras coisas, ela diz (sempre com a voz em *off*): “Eu queria chorar escrevendo para as gotas caírem e sujarem a tinta e a tinta escorrer pelo papel. Fica tão bonito. Mas a gente nem escreve mais. Mas eu precisava chorar um pouco”.

No vídeo da obra, pingos de água escorrem da bota de Silvia. Num instante, as gotas pingam e molham a calçada. Silvia deseja chorar e borrar papéis enquanto um fio de água se derrama. Quanto tempo até as gotas atingirem o chão? No vídeo, três segundos. Silvia diz que com o distanciamento social, “ver as pessoas é algo para se fazer com fita métrica”.

Com as botas vermelhas calçadas, Silvia levanta, atravessa a rua e a sua voz diz: “Mas têm coisas boas nesse tempo. Eu posso sair do meu quarto para a cozinha, da cozinha para o quintal, não ter que sair de casa e não sentir culpa por isso. O dia voltou a ter 24 horas. Podemos inclusive ficar sem fazer nada”. Nesse plano aberto, a câmera capta árvores, outras casas, postes, um pedaço vasto de céu – um céu branco. Poucos carros e motos passam por ali.

Ela caminha pela rua, observa o paradeiro. Atenta ao asfalto, olha para os lados, move-se, cria movimentos com os braços, desloca-se no asfalto. Seus movimentos balançam a saia do seu vestido feito de plástico. Silvia para e tira as botas vermelhas dos pés e as deposita no chão, na calçada do outro lado da rua. Sua voz, a partir dali, enuncia:

Querido e acabado mundo, nos perdoe, ressuscite, ressurja vivo diante da nossa incredulidade. Querido, antigo, sofrido, gasto e acabado mundo, nos dê uma chance de acertar, porque definitivamente nós erramos feio contigo. Nós nem percebemos que você deu sinal forte de um fim nada agradável. E num sopro, amanheceu, e você já tinha acabado carregando a nossa normalidade junto com todo o resto. [...] Eu não queria padecer, eu não queria ser escuridão, eu quero mesmo é resplandecer, acender a lamparina dentro do peito bem no meio das costelas pro vento não apagar e sair acendendo a escuridão pelo meio do mundo. Eu enxergo para além das vistas, assobio pra chamar as cobras de fogo para alimentar as cinzas dos meus mortos. Eu venho

para abrir as portas, eu pastoro os fuzis que apontam desde sempre pra mim. Pouco me importa seus poderes, minha alma é livre. Pensam ser todos donos das nossas vidas, coitados, pouco sabem sobre o curso do rio que eu sou. Carniceiros, carniceiros. Xô! Pra quê tanta ganância? Tanta água num mar de lágrimas. Tanto que chorei e ninguém viu. As árvores cortadas choram agora. Carniceiros. De tanto tempo, meu dente cariou. Você já olhou dentro do olho do furacão? Já conversou com o vento que anuncia a chuva? Já cuspiu poeira no meio do nada? Eu escrevo meu nome de vermelho dentro do coração do mundo. Limpo as sombras com o meu sangue. Sou como uma gota d'água que não cessa de pingar e essa insistência nos salvará do medo e da morte.

Enquanto isso, no vídeo, Silvia aguarda a passagem dos poucos carros e das motos que passam, ali, naquela rua. Logo depois, descalça, ela ocupa o asfalto. A câmera acompanha as suas ações: ela gira, caminha, roda, corre, deita no asfalto, levanta, caminha, flui no chão asfaltado, no chão dos automóveis.

A câmera para, Silvia caminha para longe. Com a câmera parada, Silvia vai tomando distância. De costas, traça um rumo certeiro, em linha reta. Seus cabelos brancos, seu vestido branco de plástico, o céu de nuvens brancas. Ela para ao lado de um poste. No poste, uma placa: proibido estacionar. Silvia estaciona. E canta: “Queria cantar baixinho uma música que me vem que eu nem sei de onde surge, mas que eu já ouvi faz tempo: venho para abrir as portas, a felicidade é quem me traz, o que há de incerteza nessa casa vai embora e não volte jamais”.

A câmera filma as botas vermelhas de Silvia, em primeiro plano. Um pouco mais afastada, está Silvia, em segundo plano. Ela atravessa a rua. A câmera está parada. As botas seguemem primeiro plano. Vermelhas. De plástico. Na calçada de pedras. O olhar da câmera abandona as botas e filma Silvia, de longe, do outro lado da rua.

Em frente ao portão de casa, ela pega o balde de ferro cheio de tampinhas plásticas e o derrama em si. Os passarinhos cantam, assobiam, são vários. O vento sopra. A carta de Silvia tem seu fim: “Então, você viu o mundo desabar? Viu a poeira do mundo cobrir os olhos e o mundo nascer de novo? Vixe! Não viu, não? Pois, tu, não viveu foi nada”.

Agora, Silvia já não lê mais a carta. É o silêncio da rua que preenche a obra, junto aos sons dos passarinhos e do vento. Silvia cata todas as tampinhas espalhadas pelo chão, são muitas. O tempo de catar as tampinhas. Instantes

gotejantes espalhados na calçada. Silvia passa minutos catando-as, mergulhada nessa ação. Quantos instantes cabem nessa multidão de tampinhas? É possível mensurar o tempo de catar tampinhas em relógio? Eu pousei naquele tempo próprio de Silvia.

Tampinhas plásticas espalhadas na rua de Silvia. O banho de tampinhas inundou a calçada. Silvia vai catar todas. A câmera se aproxima e testemunha a coleta. Na sua rua, em sua calçada, Silvia cata as suas tampinhas no chão. Demora-se nessa tarefa. Eu paro, eu pouso, em sua ação de catar. Permaneço, ali, com ela e com os sons dos passarinhos.

Silvia recolhe todos os seus objetos da calçada e deixa a rua. Fecha o portão de ferro. Tranca o cadeado. As imagens lembram o início do vídeo: Silvia circunscrita ao ornamento oval do portão de ferro, distante. Ela senta na cadeira e retira a máscara branca de proteção respiratória do rosto que a acompanhou em todo o vídeo. Ali, na parte interna de casa, no pátio, também estão os objetos que estiveram com ela: recolhidos e enfileirados. Silvia instaura um mundo próprio, um mundo “que acabou”, um lugar criado por ela, diante daquela experiência. Ela vive o “fim do mundo” e se dirige a ele, com as suas palavras:

Eu sinto muito, mundo, por você ter que passar por tudo isso de novo, de novo e de novo. Quem sabe nesse novo mundo que vai nascer, a gente consiga fazer a tarefinha de casa e passar com boas notas de ano entregando um mundo melhor para os que virão.

Em sua rua vazia, Silvia cria um mundo para estar. Elege palavras, objetos e jeitos de estar ali. Ela está ali, de vestido branco esvoaçante, vestindo botas de plástico vermelhas e um corpete. Seus cabelos voam. Move-se sozinha, “nutrida pelas cinzas dos seus mortos”, como ela escreve em sua carta. Quando canta “uma música qualquer”, instaura outro mundo naquele mundo criado. Cria também outro mundo quando se molha com objetos seus, espalhados pela calçada de casa. Cria mundos e, assim, do “mundo acabado”, ela faz ressurgir mundos, os seus mundos.

Ela cria mundos, com suas palavras, com suas ações. Parece querer fazer existir modos de viver ali – através de sua experimentação. Dirige-se à rua e, assim, resiste ao isolamento, resiste à morte, ao fim “do mundo”. Ali, no fim do vídeo,

sentada em sua cadeira, avisto- a entre as frestas do portão de ferro pintado de branco. Eu estou atrás da tela. Avisto-a, de longe. O mundo criado por Silvia produziu mundos em mim.

O vídeo “E depois?” foi encontrado por mim no site da Semana de Dança de Fortaleza. Ao longo da pesquisa, o site teve o seu domínio expirado. Fiz uma busca pelo vídeo em plataformas digitais e o encontrei num canal do YouTube. O canal pertence a uma Mostra de Danças chamada “Curta Dança”. O vídeo em que encontrei a obra de Silvia Moura faz parte de uma homenagem à artista pelos seus “45 anos de arte”, em 2021.

Neste vídeo, a obra de Silvia é exibida e, em seguida, há uma conversa com a artista, mediada por Stephanie Cunha e Cris Diniz. Nesta conversa, Silvia relata que a gravação do vídeo, feita sem cortes e edições, tinha o intuito de mostrar “tudo o que ela tinha”, diante da condição do isolamento e, portanto, da suspensão das atividades artísticas presenciais, entre outras. E o que ela tinha? A artista diz: “eu só tenho a mim, o meu corpo, as minhas palavras e os objetos da minha casa” (Moura, 2021).

“Ter a si” foi algo que eu repeti para mim muitas vezes, em maio de 2020. Sobre isso, Silvia ainda diz: “foi um exercício importante de ver o que sobra quando tiram tudo”. Questionada sobre ter ido à rua, naquele momento, a artista diz que, ali, naquela rua que costuma ser tão movimentada, ela dançava para si, para a sua solidão e complementa: “uma dança para não desistir, para não enlouquecer”.

Estar na rua se caracterizou, para a artista, como uma espécie de transgressão movida pela necessidade de sair, isto é, configurou-se como uma forma de experimentar a impossibilidade de sair, diante da medida do isolamento. Voltar para casa, portanto, no final do vídeo, significava retornar para a segurança. Ainda sobre ocupar a rua, aquela rua vazia, ela diz: “essa imagem daquela mulher ali na rua numa tentativa de estar arrumada que não consegue ficar com os sapatos mais do que dois minutos juntando aquelas coisas...para mim é uma relação muito com a solidão desse tempo”.

A imagem de Silvia permanece como uma marca daquele tempo. Suas palavras e os seus silêncios chegam aos meus ouvidos e permanecem como eco,

lampejo, lembrança de um espaço-tempo pandêmico, áspero e dolorido. Ao mesmo tempo, a sua imagem, a imagem daquela mulher em sua rua, exprime a força da arte, da dança, da invenção diante da morte, do mundo que acabou e dos “carniceiros e os seus poderes”, como diz a própria artista.

2.2 O ROSTO-CORPO-CASA DE ESTELA LAPONI EM “SELFISHCÂMERA”

A artista abre a câmera de *selfie* do celular: pés borrados de onça numa imagem vertical ocupam a tela. A câmera parada aponta para cima e filma o seu corpo desse ângulo: de baixo para cima. Estela Lapponi está sentada. Ela usa calçados com estampa de onça e veste um casaco preto. É possível ver grades de uma janela atrás da artista. Estela está sob um teto e, uma luz de penumbra, envolve a imagem da obra “*Selfishcâmera*”.

Este teto é da casa da artista. Desde 2014, a sua casa é também um espaço de cultura chamado “Casa de Zuleika – espaço contemporâneo”. A obra “*Selfishcâmera*”, analisada nesta pesquisa, aconteceu em sua casa, no contexto do isolamento social, em 2020. A artista esteve ali sozinha, acompanhada pela trilha sonora do guitarrista Lirinha Morini, convidado por ela.

Datada de setembro de 2020, a obra compõe a programação digital promovida pelo Sesc Cultura ConVIDA!. Os trabalhos, oriundos das cinco regiões do país, buscavam explorar a condição imposta às atividades artístico-culturais no contexto da pandemia de covid-19.

A artista, diante da condição do isolamento social, passou a realizar experimentações em sua casa, a partir do que observava nos “quadros da tela do celular” durante as reuniões virtuais que participava (Lapponi, 2020). Assim, conforme apresenta Alessandra Montagner (2022, p.245-246), Estela partiu para uma exploração inédita de sua casa, espaço já tido como proposito de suas práticas artísticas. Cito a autora:

tanto a impossibilidade da convivência física de corpos quanto o aumento do tempo dispendido on-line proporcionaram a elaboração de um novo olhar por parte da artista: um olhar voltado para e configurado pelo âmbito da sua casa. [...] Novas perspectivas e ângulos inaugurais para a construção e viabilização de imagens foram impulsionados pelas formas moventes de capturar sua própria casa, pela câmera do

celular, que a tornaram estranha ao (seu) olhar. Mareio da câmera, borrão da percepção: novos modos de ver e fazer ver aquilo que há muito estava ali, corriqueiramente consigo. Nessas novas possibilidades, trazidas pelo confinamento e pelo estranhamento daquilo que repetidamente se vê, Lapponi viu surgir uma outra (nova) possibilidade para a investigação daquilo que chama de “corpo intruso” – corpo visível por sua não conformidade; corpo imigrante que não se funde ao contexto pelo qual transita e que, por isso, o revela; corpo abjeto que colide com o que é esperado de si; corpo DEF; estranho, desfigurado.

Estela Lapponi é uma mulher, branca, dançarina, atriz, videomaker e performer, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia, nascida em São Paulo, em 1973. O “Corpo Intruso” (Lapponi, 2015)⁶, designação criada pela artista, refere-se às suas práticas investigativas como artista com deficiência. Em seu livro “Corpo Intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual”, ela define o termo como:

TUDO QUE: Não está convidado, Está fora de contexto, Te tira do centro, Desarticula o cotidiano, Não nos damos conta, Pode causar atração e temor, É estranho É “feio”, É frágil No entanto pode ser: alegre, indigesto e ter certo humor... Eu nomeio: CORPO INTRUSO [C.I.] (Lapponi, 2023, p. 72).

Em 20 de Agosto de 1997, ela sofreu um AVC (Acidente Vascular Cerebral) e adquiriu uma deficiência denominada de hemiplegia esquerda, atualmente chamada de hemiparesia esquerda. Em suas palavras: “o AVC me trouxe um apagão absoluto das funções motoras do lado esquerdo, o que fez eu me distanciar de mim mesma, EU. A mudança ocorrida foi brutal e repentina. Eu/corpomudei radicalmente de referência” (p.8).

A partir da condição de “desconhecer-se” e de se sentir “literalmente, pela metade e meio estranha” (p.10), a artista elabora, através do “corpo intruso”, uma “construção de um pensamento-corpo na conscientização de uma maneira de estar no mundo, tendo como ponto de partida um marco, um divisor de águas numa história autobiográfica” (p.10).

Na penumbra de “*Selfishcâmera*”, Estela – sentada num sofá – inicia um movimento pendular. Seu corpo, de maneira miúda, oscila para a direita e para

⁶ Mais informações em: <https://estelapponi.blogspot.com/2015/07/corpo-intruso-uma-investigacao-cenica.html?q=figurino>.

a esquerda. Seu corpo vibra, sinuoso, circunscrito às arestas da tela, da *selfie*. O seu rosto está ali, distante, considerando a perspectiva produzida por um ângulo de baixo para cima. São as suas botas de onça que possuem a minha atenção. Eu pouso nelas.

O balanço pendular do seu corpo se expande e se desdobra em outras movimentações. A imagem acelera, desacelera, borra, congela. A imagem que congela, o rosto que borra, a imagem desconfigurada: situações corriqueiras decorrentes das falhas de conexão na internet vivenciadas nas videoconferências pandêmicas.

As botas de onça – suspensas no ar – produzem uma imagem turva, mareada, vertiginosa. Todo o seu corpo se move e isso produz algo em mim. Eu começo a criar pequenos movimentos com os ombros, pescoço e parte do tronco enquanto escrevo sentada. Distraio-me nessa observação de mim. Meu quadril também vibra, em pequenas movimentações espiraladas. Meu corpo balança em frente à tela do computador enquanto meus dedos tocam as teclas.

Estela pega o celular e transforma o ângulo da imagem. A partir disso, a artista age-performa-filma e faz a imagem rodar, girar, espiralar. Filma a si e filma a sua casa. Gira sobre si, rotaciona e faz a casa girar. Mostra seu rosto, seu corpo, sua casa. Nessa paisagem pululante, raios de sol incidem na imagem, colidem com o corpo da artista e produzem pequenos estouros imagéticos. O que eu achava ser um raio de sol, era uma luz vinda de uma fonte artificial. Luz artificial e natural se confundem na imagem exorbitante produzida pela artista.

Há um momento em que a imagem se concentra na barriga, no quadril, no braço esquerdo, num armário, num filtro de barro, em utensílios de cozinha. Seu corpo produz movimentos ondulatórios, circulares, espiralados. Agora, corpo sem rosto – num mundo de rostos, de *selfies*, de cabeças emolduradas em telas. Corpo-quadril ondula, vibra e exibe a sua casa. Cesto de frutas, geladeira, poltrona, fogão, cadeira. A imagem gira e produz borrões, falhas. O objeto, borrado, torna-se uma cor. A imagem, turva, atordoa.

Estela aproxima e distancia a câmera de si, do seu corpo, do seu quadril. A câmera, assim, percorre o corpo, percorre a casa, através das movimentações pulsantes produzidas pela artista. Eu vejo imagens coladas na geladeira. Uma

delas é um adesivo de Zuleika Brit, performatividade atribuída ao seu “Corpo Intruso”. Nas palavras da artista: “Onde está Zuleika Brit é/está Corpo Intruso” (Lapponi, 2023, p. 75).

Zuleika Brit são óculos que possuem o desenho de olhos inscrito em suas lentes. As pálpebras estão maquiadas com uma sombra azul. O desenho também possui sobrancelhas pretas. Eu enxergo olhos de mulher, olhos de Zuleika, olhos de Estela mas descubro que, para a artista, Zuleika não se restringe ao gênero feminino e pode assumir modos humanos e não-humanos (Lapponi, 2023).

Com a imagem da *selfie* concentrada no quadril, na pelve, nas pernas e nos pés de Estela, direciono a minha atenção à calça verde brilhante com estampa de escamas que a artista está vestindo. Eu paro, pouso nessa calça. Uma sereia? Um peixe? Lembro-me de como a artista nomeia a obra: *Selfishcâmera*. Com isso, ela brinca com palavras. No seu livro, ela pontua:

O mundo digital das redes nos afunda no mundo das padronizações estéticas das “*selfishes*” (como eu apelido a *selfie*) de carão, com filtro, com edição, com bico, reprodução das poses de modelos... tudo muito espontâneo e muito natural (contém ironia). Nos “mostrando” como é que se “deve ser” para que se possa “existir”: bem-sucedidas; bem amadas; belas de “corpo e alma”; esbeltas; com aparência de menos idade do que realmente têm. Em suma, nos “vendem” uma vida plena de satisfações e “perfeições”, sem espaço para o fracasso, e a gente “compra” a ideia. O problema é que o espelho não corresponde à virtualidade. O choque distópico na autoimagem se agravou e intensificou na Pandemia pela COVID19. Se, antes, o mundo virtual tinha um caráter eventual de entretenimento, nas horas vagas dos estudos e trabalho, foi na tela que passamos a viver tudo e mais um pouco! Fomos literalmente enquadrados e, com isso, nunca se olhou tanto para si mesmo – e não no sentido existencial e simbólico, mas, sim, na literalidade de se ver no quadro (Lapponi, 2023, p.48).

A brincadeira com as palavras, portanto, pode suscitar diferentes sentidos, a partir do que traz a artista. Por exemplo, “*selfish*” na língua inglesa significa egoísta – centrado em si. A artista, portanto, apelida a palavra “*selfie*” de “*selfish*”. Na citação extraída do seu livro, ela diz: “*selfishes*” e elabora críticas em relação às tentativas de uniformização orientadas e sintetizadas nessa imagem virtual de si, do rosto capturado pela câmera de *selfie*. Sobre isso, pontuo que em seu questionamento ela utiliza palavras no gênero feminino: “bem-sucedidas, bem amadas, belas de corpo e alma, esbeltas, com aparência de menos idade do que realmente têm”.

Diante disso, brinco também com a palavra *selfish* e extraio a palavra *fish* que significa peixe na língua inglesa. Nesse sentido, portanto, situo que a artista performa uma mulher-peixe com a sua calça de escamas. Existe um tipo de peixe chamado *damselfish* que, em português, é chamado de peixe-donzela (Collins, 2016). No dicionário *Michaelis*, uma das definições para a palavra donzela é: “redoma de cristal ou vidro usada para proteger castiçais”.

Os peixes-donzelas, comum nos recifes das águas do mar, são capturados para viver em aquários, para ornamentar, decorar, embelezar. Estela, com sua calça de mulher-peixe, está encapsulada em casa, emoldurada pela tela do celular, circunscrita ao quadro da câmera. No vídeo da obra, Estela-sereia-peixe-donzela produz ondulações com o seu corpo, com seu tronco, com o seu quadril, com a sua pelve.

Desde o início do vídeo, a artista propõe movimentos pendulares, circulares, sinuosos, ondulatórios. A câmera de *selfie*, ao longo do vídeo, percorre o rosto, a cabeça, os pés, além de circular pelos espaços da sua casa. A partir de um momento, é a pelve, o quadril, o ventre de Estela que ocupa a tela e assume o enquadramento da *selfie*.

O ventre de Estela, ventre feminino, de mulher cisgênero, de mulher artista DEF⁷, capturado pela câmera de *selfie*, o seu corpo de mulher, de sereia, de peixe-donzela, encastelado em sua casa, circunscrita à tela, performa o que deseja e, assim, resiste ao isolamento e também às clausuras capacitistas. Retorno a “Zuleika Brit”, criação performática de Estela e situo as palavras da artista em relação à resistência ao capacitismo, através das suas investigações com o “corpo intruso” e as manifestações dele. Nas palavras de Estela Lapponi (2023, p.111-112):

Eu não me ofendo com a palavra Deficiência. Ela é minha identidade de pertencimento a uma parcela da população de quase 25% - o advento da Covid19 com certeza aumentou essa porcentagem. Também não me ofendo com a palavra Capenga. Amo essa palavra! Ela me representa. Busquei na internet sua etimologia e descobri que: Do Tupi, CANG, “osso”; e PENG, “torto”. Os significados são: coxo, manco, defeituoso, torto. O ~~defeituoso~~ eu escolho riscar, pois remete a um pensamento ultrapassado, mas de resto... Sou manca, sou coxa, meu andar é manco e possui um rebolado assimétrico único. Me

⁷ DEF é uma gíria, uma abreviação de pessoa com deficiência, criada por Carolina Teixeira, pesquisadora e doutora em Artes Cênicas (UFBA) (Lapponi, 2023).

aproprio desse capengar que é parte do meu existir e o ressignifico. Ele me propõe uma estética e é isso que me interessa: a experiência estética. Assumir-se Corpo Intruso é libertador e expande as potências de atuação. Corpo Intruso chega para abalar e provocar a mudança, se mostra um desrespeitador de limites, um possível desestruturador do sistema. Revela um modo de existir na vida e é arte. A importância em assumir-se Corpo Intruso revela a potencialidade de transformação sociopolítica, cultural e artística. Corpo Intruso se manifesta em Zuleika Brit e é Manifesto!

Estela-Zuleika-Intrusa-Mulher-Peixe-Sereia, em “*Selfishcâmera*” a partir da ação de abrir a sua câmera de *selfie* e, assim, de filmar-se e de filmar a sua casa, numa proposição simbiótica entre corpo-câmera-casa, escancara o seu interesse em explorar “a experiência estética” na vida e na arte. Ela exibe a sua casa, expõe o seu corpo, como artista, como mulher e, assim, busca escapar das molduras da tela, aos limites da casa, ainda que circunscrita a elas, naquela condição imposta de isolamento e distanciamento sociais.

2.3 AS TELAS-QUADRADOS DE ANA PI EM “INSTITUIÇÃO_INTUIÇÃO”

Naquele período de isolamento e distanciamento sociais, muitas de nossas relações estavam restritas às telas dos computadores e dos celulares. Estábamos, muitos de nós, reclusos nos limites de nossas casas. Fomos arrastados em direção às salas virtuais para mantermos os vínculos educacionais, profissionais, entre outros. Ali, tentávamos caber nos contornos das telas, no canto mais adequado da casa, no lugar com a melhor conexão à internet.

Brinco com os verbos do poema “Versos Íntimos” do poeta brasileiro Augusto dos Anjos (2013)⁸ para imaginar que Ana Pi, em “Instituição_Intuição”, “mora entre telas”. No vídeo da obra, Ana está circunscrita em retângulos que fazem alusão às telas das salas de videoconferência. Ali, naquele cenário de

⁸ A seguir, o poema “Versos Íntimos”: Vês! Ninguém assistiu ao formidável/Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera - / Foi tua companheira inseparável! / Acostuma-te à lama que te espera! / O Homem, que, nesta terra miserável, / Mora entre feras, sente inevitável/ Necessidade de também ser fera. / Toma um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja. / Se a alguém causa inda pena a tua chaga, / Apedreja essa mão vil que te afaga, / Escarra nessa boca que te beija!

isolamento, nós; “morando entre telas”, sentimos inevitável necessidade de também ser “tela”. Tendo, assim, a bidimensionalidade invadido a nossa percepção e a nossa sensorialidade de modo intensificado, o que fizemos e sentimos ali?

Em “Versos Íntimos”, o poeta se dirige a um interlocutor e expressa, com um ceticismo crítico e um certo pessimismo e um descontentamento diante das relações entre pessoas. Suas palavras, em tom de aconselhamento, proferem: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável!”. Há, portanto, uma reflexão, uma crítica feita pelo poeta diante de uma circunstância da vida. Em outros momentos do poema, ele traz imagens como: “acostuma-te à lama” e “terra miserável”. Tais imagens soam como uma constatação aguda e lúcida de uma condição.

Ana Pi, logo no início da sua obra, indaga: “Porque a gente está preso nesse quadrado, nesses quadrados. [...] Como a gente se reposiciona para a saída desses escombros?”. A artista, inicialmente, expõe nossa condição naquele período de isolamento: presos, recolhidos, contidos em quadrados. A partir disso, propõe uma série de inquietações, entre elas: “essa crise é uma crise da saúde, é uma crise da dignidade humana”, “qual o caminho para a vida?”.

Ana Pi e Augusto dos Anjos, de formas distintas, reconhecem um limite, uma impossibilidade diante de uma conjuntura dolorosa. Constatar a “lama”, os “escombros”, “a crise”, isto é, reconhecer um estado de coisas implica em instaurar uma posição, nestes casos, de reflexão e de crítica. No que se refere a Ana, a percepção do problema não vem acompanhada de uma resposta ou solução. Na medida em que reconhece a crise, a artista passa a habitá-la, naqueles quadrados e, assim, apresenta diferenciações de si e de formas de viver naquele espaço-tempo pandêmico.

A artista, em suas paisagens retangulares, emoldurada por telas, pergunta: “para onde a gente viaja nessa condição de imobilidade?”. A partir desses espaços, da casa, das telas e na “sua condição de imobilidade”, a artista experimenta e produz artisticamente, através da experiência do distanciamento ocasionada pela pandemia de covid-19.

A obra foi realizada a partir de um convite da área de Artes Visuais do Instituto Moreira Salles (IMS). Entre os meses de abril a outubro do ano de 2020, o Instituto promoveu o Programa Convida que financiou mais de 100 obras de artistas e coletivos. Neste projeto, os artistas produziram obras inéditas que foram publicadas no site e nas redes sociais do Instituto. Como consta no site do IMS, as obras foram solicitadas a seguir as medidas de proteção sanitária instituídas pelos seus locais de moradia e de trabalho.

Ana Pi é dançarina e os seus trabalhos articulam dança, corpo e imagem. Ana é uma mulher, preta, mineira, nascida em Belo Horizonte, em 1986. Atualmente, reside na França. Graduou-se em Licenciatura em dança na Escola de Dança da UFBA. Aos 11 anos, iniciou os seus estudos de dança no Palácio das artes, em Belo Horizonte. Os seus interesses perpassam as danças afro-diaspóricas, as denominadas danças urbanas e de rua e as danças contemporâneas.

As práticas da artista articulam as noções de deslocamento, pertencimento, memória, sobreposição, cores e gestos ordinários, entre outras (Pi, 2020). Em “NoirBlue⁹: deslocamentos de uma dança” (Pi, 2018), filme da artista, a artista está em diferentes paisagens. Ela viaja, desloca-se por países da África, mais especificamente por nove países da África Subsaariana: Níger, Burkina, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Etiópia e Mauritânia.

O ato de viajar é considerado pela artista como uma ação fundamental em seus processos de criação artística. Em “Instituição_Intuição”, obra criada em 2020 e analisada por esta pesquisa, ela expressa: “a gente vai se deslocando e nessa viagem a gente continua aqui sentada, você está sentada, você está sentada, você está sentada, eu estou sentada”. A artista utiliza o gênero feminino em seu texto quando diz: “você está sentada”. A repetição da frase faz alusão tanto às inúmeras imagens suas ocupando as 9 telas quanto à simulação criada por sua obra das salas de videoconferência. Sendo assim, me sinto parte desse encontro virtual, aqui, sentada.

Em 2018, a artista percorreu nove países, em 2020, multiplica-se, ocupa nove retângulos. Assim, ali diante da obra da artista produzida na pandemia, me

⁹A obra pode ser acessada através do link:
<https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E&t=405s>.

deparo com nove retângulos e um som semelhante ao de conexão de internet discada. Cada retângulo, uma cor. Os retângulos e as cores lembram a “barra de cores” da televisão em cores. Durante poucos segundos, os retângulos piscam, somem e aparecem no ritmo desse som.

Os retângulos piscam e delimitam um retângulo preto central. Os oito retângulos desaparecem. Por um instante, parece se tratar de uma tela única preta, mas Ana Pi surge inscrita no retângulo preto central bebendo um copo de água. Neste momento, o som de conexão de internet discada dá lugar a um ruído soproso suave. Uma espécie de silêncio ruidoso.

Ana Pi está no retângulo preto central do vídeo. A voz da artista diz em *off*: “vamos esperar só um pouco, porque a imagem vai chegar”. Os outros retângulos retornam e revelam imagens: quarto, cozinha, plantas, parede, cadeira, vassoura, fachada de uma residência. A artista continua: “Ah, então vamos começar. Por onde que a gente vai começar? Quais palavras a gente vai usar nessa conversa?”.

A artista aparece nessas imagens, predominantemente domésticas. Nelas, rega uma planta, varre a casa, senta numa cadeira branca, manuseia objetos na cozinha, deita numa superfície acolchoada. Ao mesmo tempo, seu rosto permanece inscrito no centro: as mãos tocam, esfregam, massageiam o próprio rosto. Os dedos friccionam os olhos fechados e a pele do rosto.

A sua voz, em *off* em toda a obra, enuncia falas como: “a gente está preso nesses quadrados, como é que a gente explode a imagem ou implode?”; “como que a gente aproveita esse tempo?”; “eu, por exemplo, nunca tive tão parada”. Ali, eu “paro” com ela. Pouso em suas telas-quadrados, em seus estados de “pausa.”

Nesses “estados parados”

ela percorre as telas-quadrados.

Em espaços-tempos próprios

desacelerados.

As muitas imagens de Ana Pi chegam – permanecem - partem. Desaparecem, retornam, ficam. Piscam, tremem, acendem, apagam, vibram. As imagens somem, escapam aos meus olhos, enquanto a voz da artista perdura em meus

ouvidos. A voz de Ana enlaça as suas múltiplas imagens. As imagens são como rastros de uma cotidianidade no contexto do isolamento social.

Em sua cotidianidade particular, a artista cria uma composição que lembra as reuniões, os encontros e as aulas virtuais do período de isolamento social. Ao mesmo tempo, inventa outros modos de estar na tela, explora maneiras de produzir artisticamente, considerando a experiência da pandemia. Por exemplo, seu rosto inscrito no quadrado central inicialmente bebendo água evoca os rostos centralizados nas telas de salas de videoconferência – uma das formas mais comuns de se apresentar aos outros, de estar nas salas virtuais, nesse ambiente.

Aos poucos, esse rosto assume outras formas: os olhos fecham, os dedos das mãos tocam o próprio cabelo. Os fios de cabelo se movem entre os dedos das mãos, num movimento ascendente. Os dedos friccionam a pele do rosto. Ela mexe em seus cabelos, em seu rosto. Presa em quadrados, Ana respira, sente, age, fala, pergunta, indaga. Nos quadrados, nas telas, expõe paisagens íntimas de si, através de uma experimentação criadora de sua cotidianidade.

Nessa simulação de videoconferência, a artista estabelece uma espécie de diálogo: “Quais palavras a gente vai usar nessa conversa?”, “Alguém quer falar alguma coisa?”. Sobre essa noção de diálogo explorada pela artista, Taisa Palhares (2020, p. 11) situa que, nesta simulação das reuniões virtuais produzida por Ana: “os ‘participantes’ são diferentes versões da própria artista, que conversa consigo mesma numa espécie de monólogo interior fragmentado em imagens. Esse corpo, que é um, mas que se multiplica e volatiza por meio da realidade virtual [...]. O diálogo parece ser consigo, com as muitas Anas que ali estão, pulverizadas pela possibilidade de estar simultaneamente em nove telas, mas também é com quem a escuta, com quem a observa.

A artista enuncia frases como “nunca tive tão parada”, “eu não estou com vontade de dançar”, “vamos dançar com esse silêncio?”. Tais frases, atreladas às suas movimentações torcidas, espiraladas e delongadas de tronco, braços, parecem desdobrar os instantes em que elas acontecem. A artista também toca os próprios cabelos, massageia-os, prolonga-se nessas ações, muitas vezes de

olhos fechados. Trata-se de um tempo próprio de experimentação da artista, em seus estados parados.

A artista deixa o tempo escorrer, nas telas que vão e vêm, nas imagens que se transformam, nesse ir e vir. O tempo escorre, entre elas, e a artista habita os instantes, talvez para escutá-los, para escutar-se? Para escutar seus ecos – nas telas-quadrados, nas nove imagens emolduradas de si. Os instantes, ali, parados, multiplicados, desdobrados, têm algo a dizer? O que escutamos ou o que escutaram nossas paredes, nossos tetos e nossos chãos, naquele período? Os ruídos das conexões, muitas vezes precárias, permitiram quais escutas?

Sobre esses “estados parados”, expressos pela artista, ela faz uma reflexão: “a gente tem que lembrar que tudo lá fora está diferente e aqui dentro também tudo está diferente”. Havia um apelo, no contexto de pandemia, intitulado de “novo normal”. Havia, a partir disso, uma urgência para que as pessoas e as coisas continuassem a viver de forma semelhante à realidade anterior à pandemia.

A artista, ao simular as videochamadas, ao nos colocar diante de telas-quadrados, expõe-nos à enxurrada de reuniões e conexões que mantínhamos ali. Ao expressar que “as coisas estão diferentes”, Ana situa uma estranheza, uma ação de resistência que consiste em diferir de uma suposta, de uma forjada noção de normalidade imposta hegemonicamente.

Essa ação de resistir, por exemplo, também aparece em outro questionamento. A artista argumenta que há histórias que deixamos de acessar, uma vez que “a gente se distrai no meio dessa infodemia”. Ela sugere que, mareados pelo fluxo acelerado de informações, não é possível “encontrar um lugar de mais saúde”. De maneira convergente, a artista traz: “Como é que a gente cuida da vida? De quais vida que a gente cuida? Quais são as receitas, quais são os conteúdos que vão nesse momento alimentar nosso corpo?”.

Em meio a essas perguntas, a artista faz um chá de gengibre na cozinha. Ali, utensílios de cozinha dividem o espaço com livros. Ela corta os pedaços de gengibre, faz um chá, bebe. Essas ações acontecem no fluxo próprio da obra, já que as imagens acendem e apagam, vão embora e retornam. No momento em que pergunta: “qual o caminho para a vida?”, ela se refere à vida das pessoas, das plantas, dos insetos, das bactérias e expressa que “tudo está vibrando”

coletivamente. Com essas perguntas, a artista exprime uma preocupação, um cuidado com a vida - a vida coletiva.

Naquela paisagem de telas-quadrados, há momentos em que as imagens da artista estão acompanhadas de quadrados coloridos. Neles, está escrito: “conexão”. A “conexão” pisca, acende, apaga, some, reaparece, assim como as imagens das artistas em diferentes situações e lugares. No final do vídeo, a artista diz que tem algo a dizer “antes que essa conexão caia”, explicitando, assim como fez através de outros elementos, o simulacro produzido em relação às salas de videoconferência.

Ali, a conexão pisca, as imagens “falham”, somem, retornam. A “conexão” também pode assumir o entendimento de reciprocidade, de dupla afetação, uma vez que, no contexto das salas de videoconferência, naqueles espaços relacionais virtuais, a artista busca “conectar-se”, estar junto, estabelecer relações com quem a escuta, a observa.

Nesse sentido, quando a artista evidencia que “a gente se distrai no meio dessa infodemia” e, assim, deixa de acessar outras histórias, podemos considerar que ela deseja constituir conexões afetivas que convergem com o entendimento apresentado por Virgínia Kastrup e Luciana Caliman (2023). As autoras apontam que “cuidado é conexão no plano coletivo de forças e afetos” (p.34), a partir dos estudos de Isabelle Stengers (2015).

Ali, ao mesmo tempo que busca “conexão”, Ana questiona sobre o cuidado da vida. Ali, em suas telas-quadrados, a artista distribui os instantes, dilata-os, fraciona-os. Assim, naquele tempo esgarçado, a artista constitui um tempo próprio, singular, numa tentativa de romper com a distribuição acelerada de informações, inerente à “infodemia” citada por ela. Sobre isso, as autoras pontuam: “prestar atenção inclui, então, doar e oferecer tempo, desacelerar e reparar naquilo que, no encontro com o outro, se abre entre as urgências. Este ato atencional de reparar e acolher desdobra-se como um gesto de cuidado” (Kastrup, Caliman, Gurgel, 2023, p.359).

A imagem da artista some, mas a sua voz permanece. A imagem apaga, desaparece: a conexão caiu ou a câmera foi desligada? A sua voz está, permanece, resiste. Quantas maneiras de “estar” podem existir e, portanto,

quantas existiram, naquele contexto de telas-quadrados? Ana nos mostra algumas formas de estar e de existir, naqueles espaços-tempos suspensos, comprimidos, densamente alterados.

As relações atreladas ao visível e ao invisível perpassam os interesses da artista e são trabalhadas, por exemplo, em seu filme “NoirBlue” (2018). Nele, há um momento em que surge uma tela preta e a voz da artista entre pausas e num tom soproso, em *off*, diz: “o meu nome não apareceu no cartaz do trabalho, mais uma vez. Umas coisas eu vejo. Outras, você tem que imaginar. [...] Quando o invisível se torna visível o olho demora a acostumar.” Em *Instituição_Intuição*, Ana brinca com a visualidade enquanto a sua voz vibra, respira e abre espaços para imaginarmos.

Em meio aos sons de conexão de internet discada, de ruídos soprosos e de batimentos cardíacos que compõem a obra, há um momento em que a artista enuncia: “para onde é que a gente viaja nessa condição de imobilidade? eu penso nessa música” e a música começa a tocar. Trata-se da canção “Can’t Sit Down” da cantora e compositora Sister Rosetta Tharpe. A música toca por volta de 21 segundos. E quando cessa, Ana diz: “mas eu não estou com vontade de dançar” e um silêncio preenche o vídeo.

O silêncio ocupa o vídeo por alguns instantes e, em seguida, a artista fala: “vamos dançar? vamos tentar dançar com essa música estranha, vamos dançar com esse silêncio?”. Neste momento, surge um som que oscila entre um zumbido e um ruído agudo de interferência semelhante ao barulho de microfonia. Sobre a presença da canção na obra de Ana, Roberta Mathias (2020) traz um apontamento relevante:

A trilha de outra mulher negra provocativa, Sister Rosetta Tharpe, que desafiou ao sistema com sua guitarra, sua dança e seu corpo; casa com a proposta de Ana Pi em “Instituição_Intuição”. Não dá para ficar somente sentado. Precisamos, ao longo desse tempo, dialogar, respirar e também provocar sensações em outros corpos. Ainda que distantes, sentir a vibração.

A voz da canção enuncia que não pode sentar-se, que não consegue estar sentada diante de um sentimento de celebração e de um estado de euforia explicitados na letra. Ana, por sua vez, em suas telas-quadrados, expressa uma ausência de vontade de dançar e, logo depois, propõe que tentemos dançar,

juntos, em nossos silêncios, em nossas telas-quadrados, em nossos estados pandêmicos. Há um momento em que, ao som do zumbido silencioso, as nove imagens de Ana estão, ali, acesas, vibrando. Em todas elas, Ana dança: sentada, em pé, parada, de olhos fechados, deitada, com as pernas para cima, em sua cozinha, naqueles cômodos seus e em experimentações próprias.

Ana Pi ocupa as suas telas-quadrados com ações oriundas de sua experiência naquele espaço doméstico pandêmico. Seu corpo age-cria em seus cômodos-telas-quadrados. Ana fala-age-cria modos de cuidar da vida e de cuidar de si num cenário, como dito por ela, de “escombros”. As imagens da artista, nos retângulos das salas de videoconferência tão presentes naquele cotidiano pandêmico, somem, ficam, reaparecem. As suas imagens resistem aos escombros e, assim, inventam lugares para estar. E eu invento com elas.

Os encontros com as obras me puseram diante de rastros das experiências dessas três artistas, frente à condição do isolamento social. Esses rastros, junto às perspectivas femininas, conduziram-me à noção de autobiografia apresentada por Margareth Rago (2013). É pela via deste entendimento que as discussões do capítulo a seguir se delineiam.

3 EXPERIÊNCIAS PANDÊMICAS FEMINISTAS: AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO COMO MODOS DE CRIAÇÃO

Quando decidi participar da edição virtual do congresso da UFBA, em maio de 2020, eu me questionei: “o que é possível fazer, diante desse contexto?”. Eu tinha o medo, a desesperança, o cansaço, a exaustão, as angústias, a raiva. Eu tinha as paredes de casa, os raios de sol que incidiam por pequenas frestas. Eu tinha aquele pedaço de mundo, encapsulado na janela do meu quarto. Eu tinha a tela do celular, o reflexo da janela e aquela paisagem que me cobria por todos aqueles dias.

Eu tinha a mim e os meus modos de existir, atualizados a cada instante, em cada nova relação. Ali, em frente à janela do meu quarto, eu respirava, tentava me deter aos sons que chegavam pela janela, atentava-me às cores daquele pedaço da cidade. Pousava nos estados de coisas que passavam por mim, naqueles instantes. Eu, contida naquele espaço-tempo em que vivíamos no contexto do isolamento e do distanciamento sociais da pandemia de covid-19, respirava para escutar as possibilidades, para escutar-me.

Respirar e ter a si mesma: uma busca, um compromisso. Isso não deve ser negligenciado, esquecido, barganhado. As palavras da historiadora feminista Margareth Rago (2013, p.49) ecoam nesse sentido: “as mulheres foram tacitamente convidadas a se esquecerem de si mesmas, a renunciar ao exame da própria existência”. A autora, numa recente entrevista, situa que os feminismos, em suas múltiplas expressões, convocaram as mulheres a “não renunciarem a si mesmas. Ele disse [o feminismo]: você tem que olhar para si mesma, conhecer o seu mundo e ver quem você é” (Rago, 2022).

Através do reflexo do vidro da janela do meu quarto, em maio de 2020, eu experimentava a contenção do meu corpo e a suspensão dos modos de viver e de estar junto ocasionadas por aquele contexto. Ali, através do vidro, eu me via. Eu via o meu rosto, o céu, as nuvens, os verdes das árvores e as cores da cidade em diferentes horas do dia. Ver-se, portanto, revelava um estado de estar consigo. Estar consigo, na relação com as forças e as coisas do mundo e, assim, sentir-se viva. Talvez seja um pouco como expressam as palavras de Clarice Lispector (1968, p.2) em sua crônica “Alegria mansa - trecho”:

Sou uma mulher, sou uma pessoa, sou uma atenção, sou um corpo olhando pela janela. Assim como a chuva não é grata por não ser uma pedra. Ela é uma chuva. Talvez seja isso que se poderia chamar de estar vivo. Não mais que isto, mas isto: vivo. E apenas vivo é uma alegria mansa.

Diante disso, ter a si mesma, ver-se e, portanto, sentir-se viva foram algumas das sensações que tive quando vi Silvia, Estela e Ana através de uma tela, por meio de suas obras/performances de dança. Eu, naquele cotidiano; em minhas experimentações, vi-me também em telas. Eu me vi nas três artistas, através de suas criações, e as vi em mim. Não por uma relação de correspondência ou de simetria, mas por relações de reciprocidade. Diante delas, coloquei-me em relação, em estado de criação com aquele conjunto de coisas. Muitas delas, inicialmente, obscuras ao dizível. Os autores Johnny Alvarez e Eduardo Passos (2009, p.137-138) discutem esse nevoeiro que pode nos atingir, no fazer cartográfico:

Dizemos que o aprendiz-cartógrafo tem no início uma tendência receptiva alta, justamente para marcar esse caráter aventureiro e muitas vezes confuso do início de nossas habitações territoriais. Mas tal confusão, de ordem intelectual, é acompanhada de uma atração afetiva, uma espécie de abertura, uma receptividade aos acontecimentos em nossa volta, que nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é. Atentos ao que desconhecemos, com uma atenção fora do foco, orientados por uma atitude de espreita (ethos da pesquisa), o cartógrafo se guia sem ter metas predeterminadas. Seu caminho (hodós da pesquisa) vai se fazendo no processo, indicando essa reversão metodológica que a cartografia exige (hodós-metá).

Reconheci modos de existir com as artistas, a partir de suas experiências, de suas obras, criadas naquele contexto. Fiz delas minhas companhias, neste fazer cartográfico. Assim, por meio desses encontros, do contato com as obras, reencontrei a minha própria obra e pude, assim, traçar ressignificações daquela experiência numa relação com os feminismos, numa perspectiva micropolítica e autobiográfica. Tal perspectiva se articula aos entendimentos apresentados por Margareth Rago (2013), Suely Rolnik (2016, 2018), Audre Lorde (2019), Conceição Evaristo (2017, 2020), Virgínia Woolf (2022, 2023), entre outras autoras que compõem esta pesquisa e apreendem a experiência do corpo como via de criação.

O entendimento de autobiografia trazido por Margareth Rago (2013) produz uma ruptura nos modos tradicionais e masculinos de compreendê-la. Há, nessa tradição histórica, uma exaltação de “figuras heroicas” masculinas, cujas ações e trajetórias são narradas de forma linear e idealizada e, assim, desvinculada, por exemplo, de ambiguidades e contradições, próprias da experiência do corpo e dos processos de produção de subjetividade.

Através dos desdobramentos feministas que cria, ela situa a experiência do corpo, em suas teias relacionais, como foco de sua investigação, especificamente as experiências de sete mulheres brasileiras, cujas vidas se entrelaçam a distintos contextos relacionados à ditadura militar brasileira. A autora busca explorar os modos de subjetivação dessas mulheres por meio da “noção de espaço autobiográfico”¹⁰. Tal noção altera os contornos tradicionais e canônicos da autobiografia que passa a assumir, com isso, uma dimensão cartográfica. Trata-se, de acordo com ela, de alargar o entendimento de autobiografia, a partir da exploração de elementos e materiais diversos “que permitem cartografar a própria subjetividade” (Rago, 2013, p27).

Assim, por outros caminhos, a autora propõe subversões ao gênero autobiográfico numa relação estreita com os estudos de Michel Foucault (2006, 2014) relativos às “estéticas da existência”; ao “cuidado de si” e à “escrita de si”. Em suas palavras: “trata-se, portanto, de perceber a dimensão feminista na própria construção discursiva da subjetividade e na subversão dos padrões literários socialmente instituídos, a exemplo do gênero autobiográfico, tradicionalmente masculino” (Rago, 2013, p.27).

Nesta pesquisa, trata-se de percorrer os modos de subjetivação inscritos nas três obras, numa atenção aos sentidos construídos pelas artistas em suas criações. Dessa atenção, emergiram planos de composição constituídos por meio das relações estabelecidas com as obras, através dos toques e pousos e, neste capítulo especificamente, debruço-me nas articulações com os feminismos.

¹⁰ A perspectiva de “espaço autobiográfico”, utilizada pela Margareth Rago (2013), parte dos estudos de Leonor Arfuch (2007) que atribuem à autobiografia uma noção articulada aos processos de produção de subjetividade. O narrado, assim, não pretende representar a realidade, mas construí-la, cria-la.

O plano “agir” aparece, aqui, atrelado aos entendimentos de dramaturgia a partir de Ana Pais (2016) e Sandra Parra (2013) e de ação performativa de Eleonora Fabião (2013). A perspectiva de dramaturgia abordada por esta pesquisa comprehende-a como “modo de estruturação do sentido no espetáculo” (Pais, 2016, p.32). Diante disso, cada obra, singularmente, constitui-se por um emaranhado de teias e forças que “considera de maneira equivalente, mas não uniforme, a percepção e os sentidos tanto do artista da cena quanto do público e, sendo assim, compele a um engajamento ético na criação da cena” (Parra, 2023, p.21).

O sentido de “agir” elaborado por Eleonora Fabião (2013) se expressa no conceito de “programa performativo”. O programa, de acordo com ela, enuncia e delinea a ação performativa. O programa, portanto, é ação e é o que “possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo—mais fluida será a experimentação” (p.4).

“Agir”, nesta pesquisa, atrela-se também à abordagem da enação (Kastrup, 2007; Varela, 2003) como modo de apreender a dança como uma ação corporificada e política. Na perspectiva da enação, portanto, eu e mundo se constituem reciprocamente por meio de ações cognitivas. Portanto, agir é conhecer, produzir realidade, produção mútua de si e de mundo. Assim, a ação do corpo cognitivo se configura como uma ação política, de transformação de si e de mundo.

O plano “criar” se relaciona com as escolhas e os modos de compor de cada artista, em cada uma das obras. Assim, o “criar” se atrela às discussões sobre danças contemporâneas elaboradas nesta pesquisa. Trata-se de compreender o “criar” por meio das possibilidades de instaurar estados de experimentação e, com isso, de permanecer e insistir neles, como quem explora e investiga, conforme aponta Thereza Rocha (2014, p. 36): “um corpo em estado de dúvida” na criação.

O plano “cuidar” se refere às noções de escrita de si/cuidado de si e ao entendimento de autobiografia, conforme os estudos de Margareth Rago e Michel Foucault. O “cuidar”, assim, atrela-se à produção de maneiras de existir singulares, engendradas pelas artistas através de suas obras, a partir das suas

experiências diante da condição do isolamento social. Cuidar de si, nesse sentido, implica em constituir um “estilo de vida, uma ‘estética da existência’ criada na experiência” (Rago, 2013, p. 39).

Numa relação com a escrita de si, o “cuidar” é discutido a partir do conceito de Escrevivência, criado por Conceição Evaristo (2020). A autora esgarça o entendimento de escrita de si e remete o “si” a uma coletividade negra. Em suas palavras:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (p.53-54).

O plano “resistir” parte da perspectiva de resistência abordada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) e Suely Rolnik (2018). Resistir, portanto, consiste num trabalho contínuo, cotidiano, micropolítico de criar a si, na relação com as forças vivas, vibráteis. A noção de resistência se desdobra nas especificidades de cada obra, numa relação com os feminismos e imbricada ao contexto de crises geradas pela pandemia de covid-19 e os seus subsequentes isolamento e distanciamento sociais.

Os planos, assim, flutuam nas articulações das obras com as perspectivas feministas. Tais articulações partem dos elementos inscritos em cada obra e dialogam com o entendimento autobiográfico, abordado por Margareth Rago (2013), e explorado nesta pesquisa através da noção de encontros autobiográficos. Denomino-os de encontros, pois são estabelecidos nas relações com as três obras, isto é, a partir das forças constituídas nos contatos, no encontro com cada obra¹¹.

¹¹ A acepção de encontro, discutida nesta pesquisa, atrela-se à apresentada por Gilles Deleuze. Tal noção é explorada no Grupo de Pesquisa PROCEDA (UFBA) que faz parte, por meio de suas ações e projetos, tais como as Políticas do Encontro (2023) e pelo entendimento de “aulas como espaço de encontros”, fomentada pela Profa. Lúcia Matos. Para o autor, num encontro entre pessoas, ideias, acontecimentos ou movimentos há “algo que passa ou que se passa entre dois” (Deleuze, Parnet, 1998, p.6). Na produção desses encontros, portanto, podem ser constituídas possibilidades de criação de novos modos de existir: múltiplos e singulares.

3.1 ENCONTROS AUTOBIOGRÁFICOS NAS OBRAS “E DEPOIS?”, “SELFISHCÂMERA” E “INSTITUIÇÃO_INTUIÇÃO”

Quando eu digo que fiz das artistas e das obras minhas companhias na experiência cartográfica desta pesquisa, refiro-me a uma busca que consiste em ativar a vibratilidade do corpo, aqui, neste fazer, tal como apresenta Suely Rolnik (2018), em seu livro “Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo”. Nas palavras dela, o “corpo vibrátil”:

nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tomando-se, assim, parte de nós mesmos (p.12).

As relações com as obras foram, portanto, constituídas por meio dessa busca, numa abertura à alteridade, às singularidades e à diferença, explorando, assim, a noção de encontro na experiência consigo, com as artistas e com as forças que compõem esses encontros. Busco uma atitude de atenção aos efeitos dessas forças em meu corpo, neste “corpo atento, multissensorial e afetável” (Kastrup, Caliman, 2023, p.35).

Desse modo, trata-se também de ver/assistir, escutar, observar e perceber as obras de diferentes maneiras, em distintos momentos. No pós pandemia e no processo de análise das obras, eu as assisti muitas vezes, de olhos fechados, assistindo o vídeo inteiro sem interrupções, fazendo pausas, pausas para escrever, para fazer um café, para lavar roupas, para olhar pela janela, para ler alguma autora ou autor, para escutar ou cantar uma música, em diferentes horas do dia.

Levei as obras para os seminários e congressos que participei com a pesquisa. Desdobrei elementos da obra em diferentes modos de apresentá-las aos outros. Assim, as experimentei e as apreendi de maneiras distintas em meu corpo. Levei-as para passear comigo, escutava – em meu corpo e em meus pensamentos - as palavras de Ana Pi e de Silvia, rememorava os movimentos de Estela quando os raios de luz do sol incidiam pela casa, pela manhã ou num fim de tarde.

Trata-se de uma busca por estar com as obras por meio de suas realidades sensíveis. Eu posso tocar o instante em que algo acontece, mas como fazê-lo perdurar? Não será o mesmo instante, mas perpetuá-lo me dará outros, esgarçados, ampliados, transformados a partir dele. Essa é uma tarefa que parece com a de quem cartografa. É um trabalho que parte da singularidade e implica em relações de criação e de aprendizagem, por meio de uma atitude que consiste em tentativas de perdurar a experiência, transpõe-la em palavras, transformá-la em outras materialidades. Essa atitude é explicitada por Virgínia Kastrup (2001, p. 24):

O signo imprime força inicial ao processo, mas há um esforço a mais, que encontra sua fonte num corpo inventivo, que não se furta à exigência do trabalho. Trabalhar com o signo não é anular sua singularidade referindo-o a um plano subjetivo e pré-existente de sentido, mas é praticar um jogo difícil entre o constrangimento imposto por sua singularidade e o exercício da invenção. É transformá-lo, captando-o naquilo que ele é. A interpretação não destrói a novidade do signo, onde reside sua força, mas respeita-a e viola-a ao mesmo tempo, criando a partir dele e colocando-o sempre à prova. Este modo de relação com o signo é também um modo de relação consigo mesmo.

Diante disso, perguntei-me: “o que eu escolho perpetuar no encontro com as obras?”. São tantos os estilhaços que elas produzem em mim. São como estilhaços de um espelho. Um espelho que não deseja ver refletido um eu ensimesmado, tampouco uma verdade oculta. Não deseja ver a si – imagem absoluta. São imagens distorcidas, transfiguradas. Talvez seja um espelho como aquele que Clarice Lispector (1998, p. 77-78) vislumbra em “Água-Viva”:

Eselho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina fascinante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do outro que o refletiu em um tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. [...] Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. [...] O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa.

Entre telas, espelhos e reflexos, vejo-me distorcida na transparência espelhada do vidro da minha janela, em 2020. Telas, espelhos, janelas. Ver a si mesma, na

paisagem, ver a si mesma em outras mulheres. Não me vejo na paisagem, não me vejo em Ana, em Silvia, em Estela. O que se vê, o que eu posso ver, é a poeira deixada, poeira da paisagem, poeira delas, em mim.

Nos contatos com as obras e nas relações aqui tecidas, portanto, os planos de composição e os encontros autobiográficos se entrelaçam, superpõem-se, misturam-se. Neste momento, concentro-me nas palavras de Ana Pi (2020) apresentadas em seu site quando se refere à sua obra “Instituição_Intuição”. Ali, ela traz emoções, sentimentos experienciados por ela, nas circunstâncias do isolamento social da pandemia de covid-19:

durante esse tempo estranho de isolamento social, racismo-cínico, infodemia & fake news terrorism, sucateamento hospitalar e colapso do sistema capitalista. Como não valia me explodir de gritar de ódio, eu tentei canalizar energias antagônicas e esculpir uma pedra-coração.

A artista expressa uma raiva diante do contexto de crises aprofundadas pela pandemia de covid-19. Essa raiva sentida, reconhecida, situada, buscou, segundo ela, modos de expressão através de sua criação artística. Essa maneira de apreender a raiva, isto é, como um mobilizador de si, como modo de transformar-se, é apresentado por Audre Lorde (2019) quando discute “os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo”.

A poeta explicita que a raiva é “repleta de energia” e uma energia que impele à mudança e à transformação de si e das múltiplas condições de opressão. Discute que a raiva é uma força individual que deve ser explorada por cada uma de nós, considerando as diferenças que nos constituem, em nossas formas de existir como mulheres. Nas palavras dela:

Toda mulher tem um arsenal de raiva bem abastecido que pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. E quando falo de mudança não me refiro a uma simples troca de papéis ou a uma redução temporária das tensões, nem à habilidade de sorrir ou se sentir bem. Estou falando de uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas (2019, p. 159).

As palavras de Ana Pi, a sua raiva, atreladas aos questionamentos que traz em sua obra, explicitam suas indignações em relação a um descuido com a vida e,

por exemplo, com a “vida de quem mora na rua”, especialmente no contexto do isolamento social. A artista, através de suas experimentações artísticas, buscou escoar a sua raiva ao mesmo tempo que a manifestou em perguntas e reflexões, num tom denunciativo. Em suas palavras:

Como não esquecer da rua? Como não esquecer da importância da rua? Como não ter medo da rua? Pensar que a rua não é um lugar de paz para muitas pessoas, imaginar que ter um espaço interno, um momento de calma é algo que falta pra um tanto de gente que dorme na rua, que acorda na rua, que come na rua, que toma banho de chuva não por poesia, mas pela dureza da vida. Como é que a gente cuida da vida? De quais vidas que a gente cuida?

Naquele cenário de telas-quadrados, na simulação das salas de reuniões virtuais criada por ela, quando a sua voz em off diz: “um tanto de gente que dorme na rua, que acorda na rua, que come na rua”, a imagem fica ocupada por duas telas-quadrados. Em uma delas, a palavra “conexão”, escrita num fundo vermelho, pisca, num ritmo pulsante enquanto na outra tela está a artista vestindo um tecido vermelho totalmente aderido ao seu corpo.

Deitada na cama, ela espirala o seu corpo, de maneira densa e lenta. Esse tecido vermelho, uma segunda pele, envolve o rosto da artista. Olhos, nariz e boca moldados, esculpidos, pelo tecido. A artista abre a boca e permanece com os lábios amplamente abertos por um tempo enquanto gira lentamente o seu corpo. Imagino um grito. Eu atribuo um grito longo e inaudível a essa ação. Ali, a sua voz suave, em ritmo pulsante, não grita. Mas as suas palavras, sua voz, portanto, soam como “grito” para mim. Assim, a palavra “conexão”, a sua voz e seu corpo, juntos, pulsam, vibram, bradam, protestam.

Trago, a partir disso, as elaborações de Angela Davis (2020) num encontro online voltado para a discussão de temas relacionados à pandemia de covid-19, ocorrido em abril de 2020. Os temas exploram especialmente os efeitos da pandemia para “os pobres, os negros e as mulheres ao redor do mundo”. Numa articulação com o que sente e diz a artista Ana Pi, a autora nos apresenta que: “esse modelo de quarentena incorpora uma lógica que pressupõe que as pessoas tenham casa e dinheiro para comida e que contem com os meios para se conectar com os outros” (p. 13). Acrescenta, num pensamento convergente,

em outra passagem que: “o racismo é uma questão feminista. A falta de moradia é uma questão feminista” (p.17).

Quais questões são ou podem ser feministas? Pergunto não para achar uma resposta, mas para constituir uma busca que consiste em perguntar a mim mesma, por exemplo, tal como sugerem as palavras de Margareth Rago (2016, p.36): “que mulher nós queremos ser nesse mundo? Que mulher ou não mulher, de que subjetividades se trata? Como fica a questão da ética? Como fica a sua relação com o outro?”. É também por meio desses questionamentos que estabeleço os encontros com as obras.

Diante disso, retorno a Ana pi que diz: “essa crise é uma crise da saúde, é uma crise da dignidade humana”. Neste momento, são três telas-quadrados que ocupam aquele espaço: a imagem centralizada da artista tocando os próprios cabelos forma uma diagonal com as outras duas telas. Nelas, a palavra “conexão” pisca, uma num fundo branco e outra num fundo rosa. Pergunto-me: a que nos conectamos, naqueles espaços-tempos pandêmicos?

Ana, num tempo próprio, sem pressa, mexe em seus cabelos, experimenta a si, em seus “estados parados”. Experimenta o que ela chama de “um espaço interno de calma”. Ela respira e parece, com isso, querer “encontrar um lugar de mais saúde, nessa crise”, assim como enunciam as suas palavras. Instaura um “silêncio”, apesar da sua voz em *off* dizer muitas coisas. Busca uma conexão consigo mesma? Parece ocupar-se de si naquele contorno preciso estabelecido pela tela, pelas arestas da tela-quadrado, pelas paredes de casa.

Entre as suas falas, eu ouço um silêncio que passa entre os dedos de suas mãos quando tocam continuamente o seu próprio cabelo. Há um silêncio em seu sorriso quando rega uma planta com o sangue do seu coletor menstrual. Há um silêncio no chá de gengibre que prepara pra si mesma. Há um silêncio em sua pergunta: “qual o caminho para a vida?”. É uma pergunta que enuncia um silêncio ao mesmo tempo que anuncia uma esperança. Ana, que derrama o sangue da menstruação nas plantas, reconhece algum caminho para a vida e me remete aos versos de Conceição Evaristo (2017, p.20): “Vagos desejos insinuam esperanças./ Eu-mulher em rios vermelhos/inauguro a vida./ Em baixa voz/ violento os tímpanos do mundo./ Antevejo / Antecipo / Antes-vivo”.

Ana, quando questiona o caminho para a vida, expressa uma espécie de noção de interdependência entre as coisas do mundo. Para ela, naquelas condições oriundas da pandemia: “várias pessoas, senão todas, e não só as pessoas, mas também as pedras e também as bactérias, as plantas, os insetos, tudo está vibrando numa mesma frequência que tenta nos lembrar qual é o caminho para a vida” (Pi, 2020). Ana enuncia caminhos para a vida com uma voz suave, contínua, soprosa. Ana sopra caminhos aos nossos olhos, em nossos ouvidos e, assim, “violenta os tímpanos do mundo”.

Em uma das telas-quadrados, Ana toca em pequenas pedrinhas e as coloca num recipiente de vidro cheio de água. Sua mão toca as pedrinhas e faz a água tremer. Outras telas-quadrados surgem e ressurgem enquanto essa tela permanece ali com a artista repetindo tal ação continuamente. Essas sensações me remetem a uma citação de Clarice Lispector (2009, p.67):

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (p.67).

Ana toca as pedrinhas, faz a água balançar, toca em seus cabelos, em seu rosto e faz vibrar um silêncio, um silêncio que é respiração, “respiração do mundo”, das coisas do mundo, das plantas, das bactérias e das muitas Anas que habitam aquelas nove telas-quadrados. Há um momento em que Ana propõe: “vamos dançar com esse silêncio?” e, abruptamente, irrompe um ruído agudo, contínuo. Depois de alguns segundos, ele é substituído por um ruído soproso, volumoso e a imagem de Ana, no centro, respira, de olhos fechados e com uma das mãos apoiadas em si, no seu peito que respira. A sua voz diz: Ah, eu quero falar uma última coisa, antes que essa conexão caia, uma coisa em relação à luta, presta atenção, não vamos esquecer de respirar”.

Ana ocupa todas aquelas nove telas que se multiplicam em tantas outras na medida em que somem e ressurgem aos nossos olhos, aos nossos ouvidos. Ocupa as telas e se ocupa de si, ocupa-se consigo, enuncia emoções, as

problematiza, cria paisagens-telas-quadrados e as transforma, transforma-se com elas, naqueles espaços-tempos.

Ocupar-se consigo, no âmbito desta pesquisa, implica numa transformação contínua de si mesma numa implicação com os outros e com o mundo, a partir dos estudos de Michel Foucault (2006, 2014) e de Margareth Rago (2013), através dos desdobramentos feministas que cria, por meio dos estudos do autor, relativos à “estética da existência”; ao “cuidado de si”. Na perspectiva dos autores, portanto, “cuidar de si” pressupõe um “trabalho sobre si”. Nesse sentido, transformar-se supõe uma capacidade de agir e, portanto, de reimaginar outros mundos, de criar outros modos de existir.

Em sua obra “Instituição_Intuição”, Ana Pi cria composições de si, a partir da experiência do próprio corpo. Experimenta a si por meio dos desconfortos que sente e, assim, enuncia emoções e sensações oriundas da condição do isolamento. Indaga-se e nos indaga, em conjunto: “como que a gente aproveita esse tempo?”. Constrói diálogos consigo mesma e com quem a assiste e, desse modo, convoca-nos a pensar com ela.

A artista cria uma simulação das salas de videoconferência e transforma essa forma habitual de nos encontrarmos naquele período em paisagens ficcionais. Nelas, a artista enlaça fios de vida, rastros de seu cotidiano, da sua experiência, a fios ficcionais, cria sentidos, cria realidades a partir disso. Esse modo de criar se aproxima da noção de “Escrevivência”, criada por Conceição Evaristo (2020). A escritora diz que tal noção deriva de “um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência” (p.34).

A partir de tal entendimento, considero que Ana cria a si mesma a partir de suas emoções, sensações, através do que diz com as palavras e na ausência delas. Cria-se a partir de uma observação criadora do mundo e de um mundo datado, o mundo do isolamento social de 2020. Conforme situa Conceição Evaristo (2020, p.35), esse “si” não se trata de um eu encerrado em si mesmo. Em suas palavras:

a Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si

próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade.

Ana, em sua observação do mundo, assim como argumenta a autora, “não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si” (Evaristo, 2020, p.35). Ana, em suas telas-quadrados, multiplica-se e, naqueles quadros de si, ela indaga, por exemplo, a respeito de outras vidas: “Como é que a gente cuida da vida? De quais vidas a gente cuida?” quando se refere a populações que vivem nas ruas, em meio ao isolamento e ao distanciamento sociais.

Ana observa o mundo, observa a si e eu a observo. Há momentos em que as imagens de suas telas-quadrados concorrem entre si. Embriagam-me. Em outros, elas se conciliam. Conectam-se. Concentro-me. Demorei a notar que Ana passava álcool nas mãos sentada num banco. Na primeira vez que essa tela-quadrado aparece, Ana senta num banco numa área externa. Depois de um tempo, deposita a embalagem com álcool no banco e deixa a imagem. Banco e álcool ficam ali. Em seguida, Ana reaparece sentada e permanece. Há um momento em que ela passa o álcool nas mãos e se demora nesta ação.

Essa ação cotidiana, banal, miúda, despercebida por mim por um tempo, me leva a um questionamento trazido por ela em outro ponto do vídeo. Ela diz que “a gente se distrai no meio dessa infodemia”. A preocupação da artista me remete às reflexões de Ivone Gebara, filósofa feminista, a respeito das coisas que escolhemos escutar, isto é, para onde está direcionada a nossa atenção? Ela diz: “andando por uma rua movimentada, o que ouço, quem ouço? Olhando nosso mundo de hoje, o que mais ouvimos? O que escolhemos ouvir? O que não queremos ouvir? De que sons nos distanciamos ou de quais nos aproximamos e por quê?” (2022, p.28).

A autora, quando elabora tais perguntas, refere-se à escuta de “uma voz interior”. Essa escuta, numa relação com os feminismos, trata-se de silenciar os conclames das imposições, das normativas, das regras fixas para, assim, escutar nossos ritmos, os ritmos que nos constituem, os ritmos da experiência do corpo. Nas palavras dela: “penso que a voz interior é uma auscultação em relação ao que se passa conosco em contato com o mundo, uma auscultação

que se faz com o corpo todo, não apenas com os ouvidos, e que repercute o mundo à nossa volta dentro de nós” (p.28).

As nove telas-quadrados de Ana se multiplicam na medida em que somem e reaparecem exibindo diferentes momentos/cenas de si mesma. Assim, naqueles ecos de si, Ana parece exercer uma escuta de si que ressoa também em quem a escuta e, assim, provoca ecos de escutas, isto é, espaços de escuta e de abertura à experiência de estar consigo, naqueles “estados parados”, pandêmicos, enclausurados.

Essa escuta de si é explorada pela artista Silvia Moura em sua obra “E depois?”. Na carta que escreve ao “mundo que acabou”, ela diz: “de madrugada, tangi galinhas imaginárias para ouvir o som da minha própria voz”. Nos silêncios da “Rua Barão do Rio Branco”, na calçada de sua casa, ela fala de si como quem escuta a própria voz e ausculta os sons do “querido, antigo, sofrido, gasto e acabado mundo”. Ali, perto da calçada sem gente e do asfalto sem automóveis, inunda-se de água e de sensações e diz: “e o tremor do mundo caindo ao meu redor parece sem fim. Agora, reina um silêncio sem buzinas de carros agoniados na rua quase vazia”.

Ela se dirige à rua, abre o portão de ferro e vai para fora de casa. Vai para a rua, para fora, e o fora se faz dentro. Ela preenche o mundo de fora, com intimidades: os seus objetos, os seus cabelos, o seu vestido, o seu corpete, as suas palavras, os seus modos de existir. Toma a calçada e o asfalto para si. Para mim, a rua é sua. Para ela, o que é seu é o seu corpo, a sua vida, em sua dimensão impermanente, mutável: “eu venho para abrir as portas, eu pastoro os fuzis que apontam desde sempre pra mim. Pouco me importa seus poderes, minha alma é livre. Pensam ser todos donos das nossas vidas, coitados, pouco sabem sobre o curso do rio que eu sou”.

Silvia fala de si e do fim de um mundo: “o mundo acabou e tudo deu um salto. Em uma semana, passei de devedora pedinte para pedinte de doações para outros, de militante ferrenha para rezadeira insistente”. Esse falar de si não se restringe às suas palavras, mas se inscreve também em seus cabelos brancos, soltos, esvoaçantes, no corpete que veste, nas maneiras singulares que escolhe para ocupar a rua e fazer dela o seu mundo: deita-se no asfalto, espalha os seus

objetos na calçada, vive aquele presente como quem resiste ao fim do mundo ou como quem cria outro mundo para viver.

Nesta pesquisa, “falar de si”, de acordo com os estudos de Margareth Rago (2016), não corresponde a um desvendamento de um eu estabilizado, encerrado em si mesmo. Em suas palavras, falar de si não implica em revelar: “uma essência escondida nos arcanos do coração, que se desdobraria ao longo da vida, mas significou retrabalhar-se, reinventar-se subjetivamente” (Rago, 2017, p. 558).

Para a autora, esse trabalho de reinvenção de si, numa implicação com as forças do mundo, implica num cuidado consigo que se constitui como um agir ético, estético, político, que se faz por meio de uma criação permanente de éticas singulares e, por isso, de ruptura com o instituído, normativo. De acordo com as suas palavras, trata-se de uma “necessidade de um ‘cuidado de si’ das mulheres, de um trabalho de produção da própria subjetividade, de escultura de si a partir de práticas da liberdade” (p. 175).

Para Margareth Rago (2016), esse “trabalho sobre si” se configura como uma prática feminista. Nesse sentido, pontua que os feminismos instauraram outras formas de ação política, irrestritas às esferas institucionais, forma tradicionalmente masculina de fazer política. Nas palavras dela: “refiro-me a um ativismo cotidiano, miúdo, informal, pouco valorizado, muitas vezes até pouco percebido, que se traduz pela habilidade de criar espaços coletivos nos quais se ultrapassam as fronteiras entre o público e o privado, razão e emoção, alma e corpo, e nos quais se pratica o cuidado de si e do outro” (p.143-144).

Silvia cuida de si, preocupa-se consigo e se preocupa com o mundo. Ela diz: “carniceiros, carniceiros. Xô! Pra quê tanta ganância? Tanta água num mar de lágrimas. Tanto que chorei e ninguém viu. As árvores cortadas choram agora. Carniceiros”. A artista enuncia suas insatisfações relativas ao “curso das coisas”. Diz que “erramos feio” com o “mundo” e fala de “um novo mundo que vai nascer”. Registra, assim, uma esperança, um desejo de “entregar um mundo melhor para os que virão”.

Parece existir na artista um sentimento convergente ao explicitado por Margareth Rago (2019, p. 235): “cuidado que é ao mesmo tempo um cuidado de si e um

grande amor pelo mundo, num esforço de construção de uma vida outra, como quer Foucault, como crítica permanente do mundo?”. Os estudos de Michel Foucault (2014) a respeito do “cuidado de si” partem de uma necessidade do autor de ativar um exercício problematizador no pensamento e no rumo de seus estudos. As práticas do cuidado de si são designadas por ele como um “conjunto de práticas da antiguidade tardia” (Foucault, 2006, p.325)¹². Em seus estudos, tais práticas se configuram como uma crítica permanente aos modos de vida, aos valores hegemônicos, cristalizados em nós. Em suas palavras:

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou refletir (FOUCAULT, 2014, p. 13).

Assim, o autor, ao se referir à prática filosófica como “um trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento” (p.14), situa as práticas de si como um agir crítico, de problematização de si, do que se sabe e do mundo em que vive. Esse cuidado consigo como uma ação política se aproxima do entendimento de ação micropolítica de resistência, elaborada por Suely Rolnik (2018).

Resistir, de acordo com a autora, a partir dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, consiste em desvencilhar a vida dos aprisionamentos hegemônicos, daquilo que a destrói em sua capacidade de reinventar-se, no encontro com as forças da diferença. Nas palavras dos autores: “trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”.

Esse combate implica em querer sentir a vida em suas forças imanentes, vivas, cheias de coisas sem nome e, assim, ir em busca de modos de existência mais libertários, singulares e múltiplos. Silvia caminha, teima em viver no mundo que acabou e diz: “eu escrevo meu nome de vermelho dentro do coração do mundo. Limpo as sombras com o meu sangue. Sou como uma gota d’água que não

¹² Conforme os estudos de Michel Foucault (2006, p.235), essas práticas, em grego, são designadas como “*epimeleisthai sautou*¹², ‘cuidar de si’, ‘o cuidado de si’, ‘preocupar-se, cuidar de si mesmo’”.

cessa de pingar e essa insistência nos salvará do medo e da morte". E eu me pergunto: no que é importante insistir?

Com a sua insistência, em si, em seu corpo, em sua dança e, por exemplo, quando se refere a "carniceiros e seus poderes", Silvia parece elaborar uma busca que consiste em resistir ao instituído, às imposições hegemônicas, "nocivas à vida em seu estado vibrátil, tal como expressa Suely Rolnik (2018), a partir de um trabalho que deve ser feito individualmente. Nas palavras da autora: "um trabalho que deve ser feito por cada um, em sua própria subjetividade – e sua trama relacional da qual ela é indissociável" (p.90).

Esse trabalho diário e sutil pressupõe uma disposição para: "escutar' os efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares [...] 'criar' uma expressão para aquilo que pede passagem" (p.90). Desse modo, trata-se de uma ativação de uma micropolítica ativa, um tipo de ação que implica essa escuta sensível ao que se passa, ao que perturba e instaura diferenças em nós.

Silvia enuncia suas sensações, emoções, desconfortos e anuncia desejos, constrói sentidos por meio de imagens metafóricas, sensoriais, autobiográficas¹³ e com forte lirismo. Sua dança, sua palavra e seu corpo, ali, mostram-se como fios, costuras, emaranhados que envolvem suas ações no vídeo e, assim, desvelam sensações, sentimentos e questões a respeito da própria experiência. Ela diz:

eu não queria padecer, eu não queria ser escuridão, eu quero mesmo é resplandecer, acender a lâmpada dentro do peito bem no meio das costelas pro vento não apagar e sair acendendo a escuridão pelo meio do mundo. Eu enxergo para além das vistas, assobio pra chamar as cobras de fogo para alimentar as cinzas dos meus mortos.

Essas imagens transfiguradas que cria de si, através desse cuidado consigo, de suas reinvenções subjetivas, expressa também um acalentar-se, conforme apresenta Debora Diniz (2022), em seu livro recente "Esperança Feminista", escrito na pandemia junto a Ivone Gebara. A autora apresenta a importância de

¹³ A noção autobiográfica está presente em trabalhos da artista por meio de sua "dança desabafo". Tal perspectiva consiste num modo de compor criado pela artista que busca problematizar as confluências entre arte e vida, através de narrativas autobiográficas, conforme aponta Dario Albuquerque (2023).

atribuir ao cuidado uma dimensão política e aborda a noção de “acalento de si” como prática política feminista. Discute, diante disso, que “acalentar-se” implica “uma intimidade com as próprias entranhas” (p.93). Esse acalento a si, portanto, não se trata exclusivamente de uma prática prazerosa, mas de um estar consigo que investiga as possibilidades de transformação de si e do mundo.

Há, para Silvia, nos tempos do isolamento, um “excesso de casa”, um “excesso de agora”. Ela diz que, nesses tempos, existem “coisas boas”: “o dia voltou a ter 24 horas”. Assim, saindo “da cozinha para o quarto, do quarto para a sala”, podemos, em suas palavras: “fazer nada”. Quais desdobramentos a ideia de “fazer nada” pode suscitar em nossos tempos?

No contexto do isolamento social da pandemia de covid-19, a pintura em tinta acrílica de Camila Betoni (2023) estampou a capa da edição comemorativa dos 30 anos do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu e da Revista Cadernos Pagu. A tela “Direto à preguiça” foi criada a partir de seu cansaço diante do trabalho remoto – diante do cansaço com as telas digitais. Assim, voltou-se para o trabalho com a pintura em acrílica. Sobre a tela, a autora diz que:

o quadro retrata uma mulher-preguiça tomando um litrão de cerveja sozinha, em plena luz do dia, em um bar da minha rua preferida de Florianópolis. Eu o fiz a partir do incômodo que me causam os discursos que retratam as mulheres como guerreiras, competentes, fortes, lutadoras, que conseguem fazer tudo, que podem ser qualquer coisa, etc (p.3).

Nesse sentido, Camila Betoni (2023), com a sua mulher bicho-preguiça, expõe o seu incômodo com os discursos: “da mulher que pode e deve ser super qualificada, possuir diferentes talentos e habilidades, [...] manter-se sempre saudável e, sobretudo, ser produtiva” (p.3-4). Diante disso, reitera que a sua prática feminista pressupõe uma desaceleração capaz de constituir brechas na exigência por produtividade.

Há, na insatisfação posta, uma crítica dirigida aos mecanismos de cooptação atrelados à racionalidade neoliberal (Rago, 2019) dirigidos aos feminismos. Tais mecanismos agem sobre todas as esferas da vida, tal como apresentam também as discussões de Suely Rolnik (2018), a respeito da destituição de nossa “potência de criação e de transmutação”, orientada pelo regime capitalista hegemônico.

Numa via próxima, portanto, Margareth Rago (2019) aponta que tais mecanismos atuam numa tentativa de captura “das pautas feministas”, incidindo, assim, em nossos desejos, em nossos modos de pensar e de agir. Sob a ótica neoliberal, forja-se a ideia de que estamos fazendo escolhas livres, inclusive as escolhas mais íntimas. Em tal perspectiva, a noção de “cuidado de si” pode se confundir com o entendimento de “investir em si” – como valor econômico e em conformidade com os interesses normativos, conforme aponta a autora. Diante disso, “fazer nada” pode significar querer fazer existir outras formas de viver; formas dissociadas dos modos estabelecidos hegemonicamente.

Silvia está ali, em “sua rua”, em “seu ritmo”, com os seus objetos, com o seu cuidado consigo. Parece experimentar uma espécie de desaceleração que a permite habitar os instantes daquele vivido, mergulha-se neles. Ela é “como uma gota d’água”. Pinga, pinga, pinga. Orvalha-se nas ranhuras que cria. Essa desaceleração que suscita aberturas às forças da alteridade do mundo, em nós, é como àquela apresentada por Suely Rolnik (2002, p.7) como “condição para escutar o rumor sutil das intensidades”.

Assim, Silvia, “que enxerga para além das vistas”, como ela diz, escuta a si mesma, escuta o silêncio ruidoso da rua vazia, presencia as visitas inusitadas das “bribas” (lagartixas) que deixam os seus gatos “aturdidos”, cata as suas tampinhas plásticas de garrafa espalhadas pela calçada vazia, uma a uma, experimentando um espaço-tempo singular, ampliado, vivo – ou sou eu que o experimento ao observá-la?

Através da tela, eu observo Estela Lapponi em “Selfishcâmera”. A artista, com a câmera de *selfie* voltada para si, para o seu corpo e para a sua casa, constrói uma paisagem inebriante capaz de causar vertigem. A artista, a partir de um trabalho sobre si, por meio de um exercício de problematização de si mesma (Foucault, 2014; Rago, 2013), exibe imagens mareadas, borradadas, que exploram distintos ângulos do seu corpo e de sua casa e, assim, investiga modos de romper com a bidimensionalidade das telas.

A ação de “filmar-se”, na obra da artista, desdobra-se em distintas formas de “mostrar-se” e de experimentar a si, naquela condição do isolamento. A “selfie” que faz de si não se restringe ao seu rosto, mas percorre diferentes partes do seu corpo que assumem o protagonismo geralmente concedido ao rosto na

“selfie”, além da investigação corpo-casa explorada pela artista. Segundo as elaborações de Alessandra Montagner (2022, p. 246) a respeito desta obra da artista:

a *selfie* é implementada como recurso que faz com que aquilo que estaria em segundo plano ocupe o protagonismo na imagem apreendida/gerada. O enquadramento *selfie* proposto pela performer não se dá pela imagem estática, mas pelo modo de manuseio da câmera que filma a performance. A *selfie* aqui não é foto, é enquadramento de vídeo produzido por quem é filmado; aqui, Lapponi filma a si própria em performance, numa redundância que engendra uma estética particular.

Diante disso, não só outras partes do corpo da artista assumem o lugar de importância atribuído ao rosto, como os movimentos de câmera da artista nas composições que cria com o espaço da casa, apresentam uma paisagem vertiginosa e preenchida por penumbras. A experimentação de Estela, assim, parece escapar da expectativa de rostos centralizados nas câmeras em ambientes bem iluminados e de imagens de alta resolução, típicas de uma “selfie”, por exemplo, ao mesmo tempo que busca romper com o enclausuramento da tela, ainda que seja a partir dele, circunscrita a ele, que a investigação se construa.

Segundo a artista, essa relação com a própria imagem, relacionada com a perspectiva da “selfie”, intensificou-se com a pandemia de covid-19. Em suas palavras: “foi na tela que passamos a viver tudo e mais um pouco! Fomos literalmente enquadradados e, com isso, nunca se olhou tanto para si mesmo – e não no sentido existencial e simbólico, mas, sim, na literalidade de se ver no quadro” (Lapponi, 2023, p.48).

Ainda de acordo com a artista, na realidade das redes sociais digitais, as “selfishes” – como ela denomina as *selfies*, operam um jogo de padronizações estéticas e de modelos de comportamento a serem seguidos, especificamente para as mulheres. Nas palavras dela: “nos ‘vendem’ uma vida plena de satisfação e ‘perfeições’, sem espaço para o fracasso, e a gente ‘compra a ideia’” (p.48). Ivone Gebara (2022, p.25) elabora uma argumentação semelhante quando situa a existência de uma série de mecanismos de exploração entrelaçados ao regime patriarcal. Ela diz:

entorpecem nossa consciência, nos envolvem, nos seduzem, e passamos a desejar o que querem que desejemos. Nós nos tornamos consumidoras das imagens que nos propõem. Alienamo-nos então, isto é, separamo-nos de nós mesmas e refugiamo-nos em ilusões produzidas pelo mercado.

Ali, em “Selfishcâmera”, Estela está na “Casa de Zuleika”, espaço de experimentação e de apresentações artísticas que é ao mesmo tempo a sua casa. Em seu espaço doméstico, Estela inebria os meus sentidos com penumbra, raios de luz, escamas de uma calça verde brilhante e diferentes perspectivas de si e de sua casa. Estela faz a tela girar, eu giro com ela.

A tela gira e circunda a casa: chão, teto, paredes, teto, chão, escadas ao fundo, teto, paredes. Amplidão: a tela gira e cria um volume, volume de casa. Gira e faz uma circunferência, uma elipse ou seria um eclipse? São feixes de luz que me atordoam. Sou envolvida pela iluminação que se altera na medida em que Estela faz o seu mundo girar. Penumbra, luzes, teto, chão, imensidão e eu passo a habitar a casa de Estela.

Em “Um teto todo seu”, Virgínia Woolf (2022) argumenta que para uma mulher escrever ficção, para exercer a profissão da escrita, é necessário ter “um quarto próprio”. Ter um espaço próprio, como pontua Ana Maria Machado (2022) no prefácio à obra, “sintetiza toda uma constelação de condições necessárias” (p.8). Ou seja, ter um quarto para si mesma significa, entre tantas coisas, a possibilidade de usufruir de espaços-tempos próprios, autônomos.

Em sua casa, naquele “teto todo seu”, em “Selfishcâmera”, em seu “espaço próprio”, Estela marca um modo de estar e de criar, a partir da experiência do isolamento social. Esse “espaço próprio” é também explorado pela artista através do conceito desenvolvido por ela de “Corpo Intruso”. Nas palavras da artista:

Corpo Intruso emerge como uma luz em meio à escuridão e, particularmente, cria o sentido de toda uma existência. Sou a filha caçula, a “raspa do tacho”, fruto de uma gravidez não planejada; sou a que se recusou ao automatismo da crisma na escola jesuíta e que começou a buscar outro sentido para a espiritualidade já na adolescência; sou a artista em uma família que custou a compreender a escolha “cheia de incertezas”; sou a única DEF da família e, senão a única, das poucas entre as migues; sou a que se casa sem ser no papel; sou a que se separa, sem nem mesmo ter sido “casada”; sou a que faz eventos artísticos na própria casa; sou a que escolhe não ter filhos – este último se expande para além da família (que, aliás, nunca

me cobrou pra ter filhos), pois trata-se de um pensamento “naturalizadamente universal”, obra do patriarcado. Quantas mulheres da minha geração não escutaram que “uma mulher só se completa quando tem filhos” ou ainda “toda mulher precisa ter filho pra ser mulher de verdade”? Ainda bem que nunca acreditei em nenhuma dessas afirmações. Hoje, a caminho da menopausa, me deparo com a tranquilidade da minha escolha. Em compensação, tenho dois gatos e eles têm cinco primos humanos, uma prima canina, três avós, duas tias, dois tios e vários fãs (Lapponi, 2023, p.78).

Neste trecho, a artista enuncia escolhas e decisões autônomas a respeito de si mesma. Em “*Selfishcâmera*”, a artista abre a câmera de *selfie* e filma a si, filma a sua casa. Trata-se de uma mulher que filma a si mesma, em seu espaço próprio. Em sua experimentação, elege enquadramentos de si e escolhe o que quer mostrar: ora o seu rosto, ora o seu quadril. Sobre o enquadramento do quadril na *selfie*, Alessandra Montagner (2022, p.250) traz um apontamento relevante quando discute o protagonismo do quadril, produzido por Estela Lapponi, na câmera de *selfie*. Ela diz:

No que tange o quadril, contudo, ele é tão importante quanto a face no que compete o valor atribuído social e culturalmente às mulheres: nos faz visíveis e proporciona leituras da nossa idade, da nossa forma física, da nossa vitalidade sexual e, até mesmo, da nossa capacidade reprodutiva. Logo, dentro dessa abordagem, seu quadril pode qualificá-la enquanto desejável: seja para amante, seja para parir, ou enquanto objeto sexual.

Diante disso, a autora aponta que Estela produz uma insubmissão ao patriarcado, ao capitalismo, com as suas “ancas femininas”. Ela descreve a artista como uma “mulher-performer que transforma sua casa no seu campo de batalha, seu pelotão de luta” (p.250). Assim, por aproximadamente 6 minutos, numa “tela toda sua”, em seu “espaço próprio”, Estela experimenta, performa e situa modos de existir, diante da experiência do isolamento social.

As obras das três artistas, em suas especificidades, relacionam-se com a perspectiva apresentada por Virginia Woolf (2022), em “Um teto todo seu”. Em “E depois?”, Silvia Moura instaura um espaço-tempo próprio na calçada de sua casa. A artista apresenta um vídeo de 16 minutos sem cortes. Junto ao editor do vídeo, ela insiste que o vídeo não seja editado e que contenha os “erros na forma de enunciar as palavras” para que, assim, as coisas sejam mostradas “como são”, como aconteceram: “quero que seja como é na vida” e que “mostre tudo que eu tenho”, considerando a precariedade e a vulnerabilidade das

circunstâncias do isolamento social. Em “Instituição _ Intuição”, Ana Pi estabelece molduras de si, naquelas nove telas-quadrados e, com isso, constitui maneiras próprias de recortar os rastros de sua experiência na condição do isolamento.

As três artistas, por meio de suas criações, desvelam modos próprios de existir, isto é, modos singulares de criar que partem da experiência -singular e intransferível – dos seus corpos, do corpo de cada uma, em suas relações com o mundo, com a experiência de viver e de criar danças na pandemia. Sobretudo, em suas casas, na condição do isolamento social, as artistas trazem modos de existir seus que irrompem da experiência de seus corpos.

Isso é discutido por Virginia Woolf (2023), numa palestra chamada “Profissões para mulheres e outros artigos feministas”. Ali, a escritora aborda a dificuldade enfrentada por ela de “falar a verdade” sobre as experiências do corpo. A partir da leitura desta palestra, Suely Rolnik (1999, p.32) traz um apontamento sobre uma das tarefas necessárias para que a criação possa ser exercida mais livremente, numa mulher. Em suas palavras: “contar a verdade sobre as próprias experiências como corpo de mulher, pois a consciência do que diriam os homens com seu convencionalismo racional tem o poder de interromper esse estado de transe e secar a imaginação”.

Nas investigações das artistas, parece existir um compromisso consigo, com modos próprios de compor com as coisas do mundo. Esse compromisso consigo perpassa por outros, por compromissos com o risco, com a experimentação e com a produção de microacontecimentos que podem ocorrer quando estamos dispostas a produzir frestas de diferenças em nossos processos de criação.

3.2 SE ESSAS TELAS FOSSEM MINHAS: UMA EXPERIMENTAÇÃO AUTOFICCIONAL

A perspectiva de autoficção que permeia esta experimentação autoficcional se relaciona com a discussão de Diana Klinger (2017) que articula escrita de si e performance. A partir dessa articulação, instaura-se, segundo a autora, “um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (p.22), ou seja, não há compromisso com a exteriorização de verdades prévias, atribuídas a um sujeito

absoluto, reificado. A proposição da autora também dialoga com a noção de gênero como construção performática, elaborada por Judith Butler (2016).

A partir do entendimento de gênero como “um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (Butler, 2016, p.240), trata-se, aqui, de explorar a criação de modos de existir, na relação com as obras das artistas e com perspectivas feministas. Experimento as obras em mim, os feminismos em mim e, assim, experimento maneiras de existir e de produzir conhecimento, de modo situado, corporificado, parcial, feminista (Haraway, 1995; Rago, 2013).

Esta experimentação, portanto, dialoga com o questionamento da historiadora feminista Tânia Navarro Swain (2000, p.71): “que faço eu de mim, a partir desta experiência materializada em mulher e feminista? Que importância atribuímos às coisas e às palavras que as definem?”. Assim, pergunto-me: que faço eu de mim nos encontros com essas obras? Que faço eu de mim com as palavras de Silvia ecoando em meu corpo, neste percurso cartográfico? Que faço eu de mim diante da urgência inscrita nos questionamentos de Ana? Que faço eu de mim a partir dos estados mareados e luminosos provocados por Estela? Que faço eu de mim “a partir desta experiência materializada” em mulher, branca, artista, dançarina, soteropolitana, licenciada em Dança pela UFBA, mestrandona em Dança pelo PPGDança (UFBA)?

Da janela do meu quarto em maio de 2020, lancei um fio a mim mesma, ao meu reflexo no vidro da janela. O desejo era de continuar, diante daquele contexto de pandemia, de isolamento. As noções de fios, linhas e conexões se articulam com as proposições de Donna Haraway (2023), referentes às suas “teias de fabulação especulativa”. Tal noção, atrelada também ao seu feminismo especulativo, são modos de estar e de agir no presente – de maneira inventiva e corporificada.

Por meio de exercícios fabulativos, a autora propõe uma atenção especulativa situada irremediavelmente no presente. Através de emaranhamentos entre ficções e fatos científicos, ela propõe “estórias” que pressupõem, em suas palavras: “aberturas e mais aberturas e nenhum ponto final” (p.53). Diante disso, busca-se constituir refúgios para reimaginar mundos e lugares para existir –

coletivamente, numa abertura à diferença e às conexões múltiplas. Nas palavras da autora:

cada vez que uma estória me ajuda a lembrar de algo que eu achava que sabia, ou me apresenta a novos conhecimentos, um músculo fundamental para importar-se com o florescimento faz um pouco de exercício aeróbico. Esse tipo de exercício potencializa a complexidade do pensamento e do movimento coletivos. Cada vez que rastreio um emaranhado e agrego alguns fios – que a princípio pareciam caprichosos, mas que acabam se tornando essenciais à trama – entendo um pouco mais a ideia de que ficar com o problema da mundificação complexa é a regra do jogo de viver e morrer bem conjuntamente na Terra, em Terrápolis (p.54-55).

É assim que a autora, em “tempos de morte e de extinção em massa, de desastres sucessivos” (Haraway, 2023, p.71), nos convoca a continuar, continuar a pensar, continuar a fazer, a partir de práticas de abertura, de interdependência e de conexões heterogêneas com as coisas do mundo. Ela nos convida a “criar problemas” e a “ficar com eles”, considerando-os como fios, figuras de barbante que tecem composições, amarrações, entrelacamentos e interconexões.

Um barbante em minha mão: faço um nó em um dos meus dedos. Ali, dá-se um começo. Dou voltas em minha mão, com esse barbante. Dessa inúmeras voltas, produz-se um fio solto, no fim. Para continuar o jogo, a experimentação, eu solto aquele nó inicial e já não sei se há um começo tampouco um fim.

Da tela-janela do meu quarto, em 2020, não tracei um começo, embora um fio estivesse ali. Parada, diante de mim mesma, não sabia para onde ir. Fiquei ali, diante do meu reflexo, até esquecê-lo. No reflexo, esquecido, refratou-se uma imagem: uma artista que também fotografava, não a si, mas a sua mãe. Duas mulheres, mãe e filha, Ana Mundim e Nazaré Mundim, me dão um outro fio.

Esse fio tensiona e puxa aquele esquecido, no reflexo. Fios-mulheres traçam uma linha. Ainda não sei para onde ir, mas vou, com elas. Encontro mais fios, muitos fios, emaranhados, redemoinhos. Algo parte de um lugar, dá voltas, me confunde, aparece de outra maneira. Fios. Linhas que geram conexões. Ideias se enroscam a outras ideias. Encontro outros fios-mulheres. Os fios do cabelo de Silvia se enroscam aos meus.

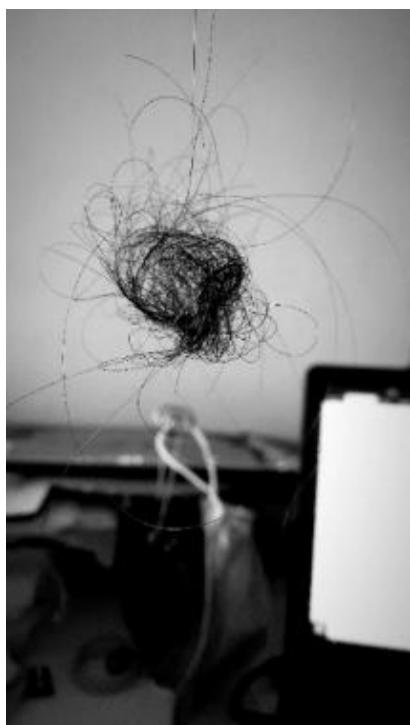
Os meus cabelos, acometidos pelo tempo, cresciam no cotidiano do isolamento. Eu, acostumada a usá-los muito curtos, experimentava o novo comprimento. Ali, naquele cotidiano, eles cresciam e anunciavam a passagem dos dias. Experimentá-los era como constituir novas paisagens de mim.

Figura 13 - Fios_1



Fonte: Acervo pessoal

Figura 14 - Fios_2



Fonte: Acervo pessoal

Figura 15 - Fios_3

Fonte: Acervo Pessoal

Figura 16 - Fios_4

Fonte: Acervo Pessoal

Figura 17 - Fios_5

Fonte: Acervo Pessoal

Eu, que via a rua pela janela, vi Silvia portão afora, ocupando a rua de sua casa. Solta pela rua, mas contida em si, Silvia me mostrou um lugar para estar, no “mundo que acabou”. Os seus cabelos, soltos, livres, vagavam pela rua de céu nublado. Os meus, soltos, circunscritos às paredes de casa, viam o céu azul pelas arestas da janela.

Ela escreve uma carta para o mundo findado e, no áudio do seu vídeo, eu escuto o som das folhas de papel passando entre os seus dedos. Ali, eu me lembro do momento em que ela lamenta que não escrevemos mais à mão. Assim, as linhas da escrita no papel invadiram os meus dias. Em apresentações de seminários e congressos, levei a pesquisa em pequenos papéis, escritos à mão, dobrados em muitas partes, e cuidadosamente colocados em partes do meu corpo.

No caminho até o local da apresentação, verifico se permanecem nos lugares em que os coloquei. Rememoro em qual ordem irei desvelá-los aos outros. Os papéis estão presos ao meu cabelo, por grampos, às vezes grudados em meus seios, às vezes depositados no sutiã, estão também no bolso da minha calça, em meu quadril. A partir de pausas entre falas que não estão nos papéis, retiro os papéis de mim e descrevo essa ação, pouco a pouco e enuncio as palavras escritas em cada papel.

Figura 18 - Papéis_2

Fonte: Acervo pessoal

Em uma apresentação da pesquisa, coloquei as palavras de Ana Pi, escritas em um desses papéis, dentro do sachê de um chá. Ana, em um dos fios que me deu, questiona o que poderia alimentar nossos corpos “nessa crise da dignidade humana”. Ela diz: “Eu penso em gengibre, mas eu penso também em vários livros e histórias que a gente deixa de acessar, porque a gente se distrai no meio dessa infodemia”.

Um chá, um estado de pausa, um cheiro, um líquido, vermelho, o sangue. O que pode alimentar nossos corpos? O que é possível notar no meio de tantas informações? O que escolhemos notar, em meio a tantos fios? A quais fios nos conectamos? Ana fala de “conexão”, exibe-a em vermelho. Vermelho que também é a cor do seu sangue. Sangue que regou as suas plantas.

Figura 19 - Chá_1

Fonte: Acervo pessoal

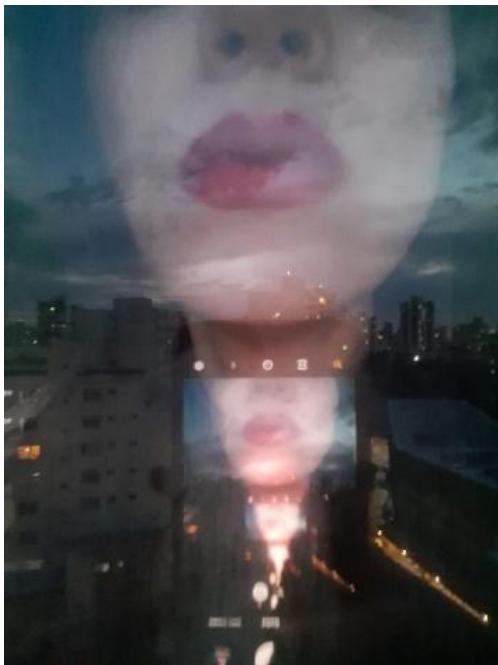
Figura 20 - Chá_2



Fonte: Acervo pessoal

Vermelho, cor, líquido, pigmento. Enquanto Silvia enuncia: “eu escrevo meu nome de vermelho dentro do coração do mundo. Limpo as sombras com o meu sangue”, eu tinto a boca e as unhas de vermelho. Em outra janela, em outro céu, em 2024, brinco novamente com telas-janelas, brinco com as minhas “selfishes” (Lapponi, 2023). Os fios de vertigem de Estela, de suas paisagens moventes, a essa altura, já invadiram o meu corpo. E, assim, eu registro instantes sobrepostos, embaçados.

Figura 21 - Janela_10



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 22 - Janela_11



Fonte: Acervo pessoal

Figura 23 -Janela_12



Fonte: Acervo pessoal

Figura 24 - Janela_13



Fonte: Acervo pessoal

Figura 25 - Janela_14



Fonte: acervo pessoal

Em uma das apresentações da pesquisa, movida por Zuleika Brit: o “óculos de brinquedo com armação preta de plástico, arredondada, e olhos desenhados com sombra azul clara” de Estela Lapponi (2023, p.74), levei comigo um “estojinho de maquiagem”. Esse estojinho é retangular e revestido por um material prateado e espelhado. Nele, há sombras e um espelho. O estojinho reluz.

Em uma das mãos, movo-o em distintas direções enquanto comento, por exemplo, sobre os estados piscantes que a obra “*Selfishcâmera*” geraram em mim. Eu abro esse estojinho e me olho no espelho. Naquele espelho-selfie-Zuleika, eu me olho. No reflexo, tinto as minhas pálpebras com uma sombra prateada, vibrante. Olho-me no espelho, de sombra prateada. Olho-me no espelho e vejo Zuleika. Olho-me no espelho e não sou Zuleika, mas foi ela que me trouxe ali. Fios de Zuleika em mim. Não sou eu e nem é Zuleika. Talvez seja Zuleika em mim e isso o que é? Ou o que pode ser?

Naquele espelho do estojinho de maquiagem cabe o meu reflexo.

Figura 26 - Janela_15



Fonte: Acervo pessoal

Este reflexo já não é aquele de maio de 2020. Este vive em outra janela, em outro céu, em outro quarto. Esteve com os modos de existir das artistas, através de suas criações. Por meio disso, dos encontros com as obras, buscou desvelar

maneiras de existir e de pensar, diante de um contexto de isolamento social e de intensificação de crises oriundas desse período.

Da janela do meu quarto, em maio de 2020, eu tinha aquele pedaço de céu e o reflexo de mim mesma. Nos destroços do “mundo que acabou”, estava Silvia. Quando não havia mais mundo, Silvia estava lá. No fim do mundo, tinha uma mulher diante de mim. Diante dos meus olhos e mediada por uma tela digital. O meu reflexo se encontrou com a imagem de outra mulher.

Por aproximadamente 16 minutos, aquela mulher percorre a rua de sua casa, ora com as suas botas vermelhas, ora com os seus pés descalços sobre o asfalto. Eu estive naquele espaço-tempo esgarçado, contínuo, sem cortes ou edições. Estive diante da sensação de estar num “presente absoluto”, como dizem as palavras de Rita Segato (2021) em relação ao contexto agudo da pandemia de covid-19. Quando tudo era ruína, uma mulher com os seus objetos, me apresentava uma forma de viver.

Neste percurso, quantas vezes eu me perguntei: o que é possível fazer diante desse contexto? Parada, diante de mim mesma, eu vi Ana, em seus estados parados, diante de muitas de si. Parada, diante de Ana, eu a vi parada, diante de mim. Eu bebi o chá de gengibre que Ana fez para alimentar a si mesma, naqueles quadrados de si. Eu engoli as suas perguntas ou elas ainda estão entaladas em mim?

Figura 27 - Janela_16



Fonte: Acervo pessoal

“Qual o caminho para a vida?”, “De quais vidas a gente cuida?”, “Como é que a gente cuida da vida?”. Eu escrevo as perguntas em papéis, carrego-as comigo, embora estejam em mim, por todo o meu corpo. As perguntas vibram, ressoam, alteram os meus sentidos assim como os estados vibrantes de Estela. O meu reflexo, cansado de mim, agita-se com a paisagem tremeluzente de Estela. Com ela, estou em um lugar, em sua casa. Farta das arestas da minha janela, encontro-me com um espaço-tempo preenchido pelo seu corpo, pelas dimensões de sua casa e pelas sonoridades da guitarra que a acompanha.

Ali, na minha janela, onde só existia o meu reflexo, eu estampo as palavras de Thereza Rocha (2014, p.39): “sobra somente aquilo sem o que nada haveria. / Rimas que nascem no deserto;/Ações que nascem da deriva;/Movimentos que nascem da derrisão. /Onde nada mais haveria, o que ainda pode haver?”. Ali, onde residia o cansaço, a exaustão e a impossibilidade, eu encontrei imagens de outras mulheres.

Ali, parada diante do absurdo, do assombro, do medo, avistei Silvia, Ana e Estela. Ali, naquele cenário de tantas impossibilidades, as criações das três artistas me puseram diante de possíveis, de modos possíveis de fazer e de existir, frente às restrições do isolamento social e das delimitações das telas dos computadores e dos celulares.

CONCLUSÃO

Silvia recolhe os seus objetos, espalhados pela calçada. Silvia recolhe-se. Retira-se da rua. Retorna para casa. As grades do portão de ferro da casa da artista preenchem toda a imagem. Neste momento, sentada numa cadeira no pátio de sua casa, vejo Silvia entre as grades do portão. Silvia, agora, cabe em um dos adornos circulares do portão. Eu, que vejo Silvia através de uma tela, só agora me sinto distante dela. Recolhida, contornada, circunscrita às frestas do portão, Silvia vive no fim, no mundo que acabou. Ali, no fim do mundo, o vídeo também apresenta o seu fim.

Geladeira, armário, degraus de uma escada, lustre, teto, mesa, cadeiras e o quadril de Estela coberto por uma penumbra ocupam a tela de “*Selfishcâmera*”, em seus instantes finais. Pouco antes de terminar, um giro, um deslocamento, um movimento na câmera de *selfie* e o rosto da artista preenche a imagem. O giro acontece e, num lapso turvo, movem-se câmera, corpo e casa. No fim, o rosto-*selfie* pouco iluminado e despretensioso, sorri e olha para a câmera. O que predomina desse rosto são as sobrancelhas, os olhos e o nariz. São os traços do rosto dessa região que indicam o sorriso, o aceno. A boca praticamente não aparece. Não há compromisso em mostrar um rosto-*selfie* preciso. Essa imagem não dura, não pretende fixar-se ali. Ela borra, pulsa e finda. Num relance, num vislumbre: o fim.

Em “Instituição_Intuição”, em suas telas-quadrados, Ana diz que quer falar uma última coisa, antes que a conexão caia, falhe e, assim, faça desaparecer o encontro entre telas, o encontro possível naquela condição do isolamento, o encontro das reuniões virtuais, das salas de videoconferência. O que Ana deseja falar, de acordo com ela, diz respeito à luta. Ela diz, num ritmo espaçado, respirado: “não vamos esquecer de respirar”. Todas as telas-quadrados se apagam, desaparecem e dão lugar a um som de batimentos cardíacos que permanece ali por alguns instantes. A conexão remota, daquela simulação das salas de reuniões virtuais, estabelece o seu fim.

Esses são os “fins” de cada obra, de cada vídeo. Cada obra constitui, singularmente, o seu fim, o seu modo de terminar. Aqui, eu construo o “fim” desta

pesquisa, junto aos “fins” das obras. Sobre o fim de uma obra, Rosa Primo (2010, p.122) pontua:

Fim brutal, progressivo, anunciado... como uma obra termina? Simples acordo ou desenlace, ruptura brusca ou epílogo, final, conclusão? Se o fim de uma obra é portador de uma lógica de composição que revela, às vezes, o termo momentâneo de uma cena, constitui igualmente o início de uma troca. [...] Se cada obra opera de maneira singular esse termo, junta-se num ponto: a cortina não materializa um encerramento, uma separação entre cena e público. A cena continua a ser aberta. O lugar não desaparece, mas reside, em frente ao público, com os seus restos, sobras, resíduos...

Com o fim, portanto, a obra não acaba. O fim inscreve aberturas na medida em que se desdobra nos resquícios deixados, nos territórios anunciados, compostos e constituídos, nas relações produzidas. A obra termina, o vídeo encerra, existe algo que desmantha enquanto outras tantas coisas permanecem, reelaboram-se, transfiguram-se por meio dos seus vestígios de inacabamento.

No “fim” de “E depois?”, Silvia cata as suas tampinhas plásticas, recolhe os seus objetos, entra pelo portão de casa, fecha-o com um cadeado, senta em uma cadeira no pátio de sua casa, retira a máscara de proteção respiratória. Sua imagem, circunscrita ao círculo do portão, dura alguns instantes. A persistência da imagem marca o seu retorno para casa, ao isolamento social. Essa imagem, avistada de longe, expressa aquilo que em outro momento, em sua carta, as palavras de Silvia enunciaram: “o mundo onde ver as pessoas é algo para se fazer com fita métrica, à distância, sem abraços”.

A imagem persiste, insiste, resiste. A insistência da imagem obedece ao ritmo próprio, dilatado, experimentado, vivido pela artista em seu vídeo sem cortes. Esse final insistente, contínuo, vai sendo desvelado aos poucos e dura aproximadamente 6 minutos de vídeo. Nesses últimos 6 minutos, a artista vai anunciando o seu retorno, o seu recolhimento, na medida em que recolhe os seus objetos e recolhe-se.

As últimas palavras ditas pela artista no vídeo também indicam um fim, o fim de sua carta, o fim do mundo: “então, você viu o mundo desabar? Viu a poeira do mundo cobrir os olhos e o mundo nascer de novo? Vixe! Não viu não? Pois tu não viveu foi nada”. Na carta para “o mundo que acabou”, o mundo renasce. Silvia e mundo renascem, recriam-se. A artista, em outro momento, enuncia um

desejo: “eu quero mesmo é resplandecer”. Ali, artista e mundo “resplandecem”, em seus inacabamentos.

Em “*Selfishcâmera*”, o fim invade a tela. Um giro na câmera de *selfie* e o fim chega: desconcertante, imprevisível, fugidio. No fim, a imagem antes preenchida pelo quadril por tantos instantes se dirige ao rosto de Estela, por um movimento conduzido por ela, por meio da relação amalgamada que constrói com a câmera. Durante o vídeo, confundem-se corpo, casa e câmera. O rosto que aparece, ali, naquele fim curto, desvela uma imagem que também confunde, desorienta pela despretensão que causa em mim. O aceno que a artista faz, o ligeiro sorriso, observado principalmente nos olhos e nas sobrancelhas da artista marcam o fim da experimentação.

Sou confundida e capturada pelo aceno despretensioso. A suposta despretensão do sorriso, do aceno, me invade. Por um lado, sinto-me cumprimentada por ela. Por outro, observo o aceno como um modo singular, próprio e cativante de encerrar. Não é necessário sinalizar que algo acabou. Não é isso que a artista faz. A artista apenas faz, experimenta, ela está ali. A artista experimenta e marca um modo de estar em casa e na virtualidade nos espaços-tempos pandêmicos.

Em “*Instituição_Intuição*”, Ana enuncia o fim com as suas palavras. Num tom de diálogo que percorre todo o vídeo, a artista diz que já falou muito e pergunta: “alguém quer falar alguma coisa?”. A pergunta é seguida por um breve silêncio. Ana interrompe o silêncio, diz que quer dizer algo, no tom de conversa. O que a artista enuncia diz respeito à importância de respirar. Ela se inclui na sugestão, no lembrete, na reflexão quando convoca que não esqueçamos de respirar.

A convocação da artista encerra a interlocução criada. Suas telas-quadrados somem, despedem-se, desaparecem no virtual. Esvaem-se as imagens, as palavras. As telas-quadrados que ininterruptamente apareciam e desapareciam, partem de vez. Fica a obra em mim, respirada, transpirada, ressoada. A conexão foi encerrada, falhou, caiu? Daqui, do outro lado da tela, permaneço sentada, respirando, atenta às conexões geradas ali.

As três obras, geradas no período mais agudo do isolamento social, desdobraram-se em outras obras/experimentações/performances produzidas

pelas artistas ainda nesse contexto mais agudo e também nos anos seguintes. Trarei algumas dessas obras para situar, brevemente, o inacabamento, os desdobramentos, as possibilidades infinitas de reelaboração e de reinvenção de si e de mundo inscritos nos processos artísticos.

A obra “E depois”, de Silvia, foi a primeira obra produzida por ela no isolamento social, em 2020. Foi também a única obra em que a artista esteve na rua. Silvia Moura (2021) pontua que desde que retornou para casa, no fim de “E depois?”, sentiu-se mais segura em criar cenas dentro de casa, no quarto, no quintal. As suas obras posteriores foram realizadas no interior de sua casa. Numa obra realizada logo em seguida, em seu quintal, a artista leu outra carta para o mundo que acabou. No entanto, essa carta, de acordo com ela, não era para ser escutada. O som da sua voz estava propositalmente ofuscado pelo alto volume de um instrumento, um baixo. A artista diz que era assim que se sentia ali: “falando para nada” (Moura, 2021).

Os seus objetos, as suas coisas acumuladas, que estiveram com ela em “E depois?”, permaneceram em outras criações. Por exemplo, em “Casa, Corpo, Mulher, Árvore” (2022), a artista cria um banho de mar em seu banheiro. Ali, ela despeja as inúmeras tampinhas plásticas, presentes também em “E depois?”, sobre si. Faz isso repetidas vezes: há muitos baldes transparentes com muitas tampinhas coloridas. Pega um balde cheio de tampinhas e joga em si. Pega outro e derrama em seu corpo. O som de tampinhas caindo é forte. Soa como um chiado denso. Uma queda d’água de tampinhas inunda o banheiro.

Estela relata que com “*Selfishcâmera*”, ela desejava romper com a bidimensionalidade presente em muitos vídeos e performances de dança acessados por ela durante o isolamento social (Lapponi, 2021). Em meio ao excesso de reuniões e atenta ao que se passava nos “quadros” dos encontros virtuais, a artista construiu uma performance de aproximadamente 5 minutos. Com essa experimentação, a artista pretendia uma reconfiguração do seu fazer artístico, tendo em vista que o seu trabalho perpassa fundamentalmente pelo contato aglomerado com as pessoas (Lapponi, 2020).

A partir disso, a artista desdobrou a investigação numa *live* “*SELFISHcâmera – born to be na LIVE!*” (2021). Na *live*, Estela e o músico Lirinha Morini elaboraram uma composição ao vivo movida pelas interferências virtuais dos

“tel[a]spectadores” (Lapponi, 2021) nos *chats* da *live*, pela relação improvisacional da artista com o seu corpo, com o seu entorno, com as perspectivas da câmera e com Lirinha.

Na performance “Fumaça” (2021) de Ana Pi, a artista percorre o Pelourinho de Lisboa. Ali, assim como em “Instituição_Intuição” (2020) e em *NoirBlue* (2018), a sua voz em *off* está presente. A artista indaga quem a escuta e quem a observa a partir de elementos oriundos de suas reflexões no contexto pandêmico, tais como as noções de estar parada, as possibilidades do movimento e a respiração. Em 2018, a artista viajava por nove países da Subsaariana. Em 2020, a artista deslocava-se por suas nove telas-quadrados na reclusão do isolamento social. Ali, em 2021, ela busca expor os trânsitos e as conexões entre o Pelourinho de Lisboa (Portugal) e o Pelourinho de Salvador (Brasil).

Em 2023, na 35^a Bienal de São Paulo, a artista também traz questionamentos decorrentes do cenário da pandemia de covid-19. A partir da instalação “ANTENA IA MBAMBE Mimenekenu É lá Tempo!”, realizada conjuntamente com Taata Kwa Nkisi Mutá Imê, a artista pontua uma inquietação latente em “Instituição_Intuição”, sua obra de 2020, sobre a “continuidade da vida e não somente da vida humana” (PI, 2023). Assim, também no que se refere ao cuidado com a vida, ela destaca: “não podemos esquecer que mais de 700 mil pessoas faleceram e ainda não foram rezadas. Nossas cosmovisões vêm para tratar disso” (PI, 2023). Com isso, desloco-me para a pergunta feita por ela em sua obra de 2020, analisada por esta pesquisa: “qual o caminho para a vida?”.

Por aqui, agora, eu caminho para o “fim” desta pesquisa. Este fim, esta conclusão, esta pesquisa não esgotam as múltiplas possibilidades inscritas nas três obras das artistas tampouco as relações das obras com os feminismos. As possibilidades são infinitas, desdobráveis, recriáveis. No “fim do mundo”, o mundo renasce, como traz Silvia Moura. No fim, o mundo não acaba, ele continua. No fim, não há promessa de um futuro idealizado. No fim, há o presente, o agora, a continuidade, tal como pontua Donna Haraway (2023) em suas discussões sobre “ficar com o problema”. De acordo com a autora, trata-se de uma busca por estar no presente, na densidade do presente, na espessura do agora.

Aqui, portanto, com este “fim”, não há nada acabado, terminado, concluído, embora agora eu me despeça. Agora, eu vou embora. Do futuro, eu não sei. Carrego comigo o contínuo, o inacabado, as infinitas conexões e aberturas. Para terminar, eu gostaria de dizer uma última coisa ou, talvez, eu só quisesse fechar o cadeado do portão, tirar a máscara e sentar numa cadeira em casa ou, quem sabe, eu gostaria de experimentar um aceno, um sorriso, um cumprimento de despedida e, com ele, pôr um fim.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. Viver uma vida feminista. São Paulo: Ubu Editora. 1^a ed, 2022.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Pista 7: cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ANJOS, Augusto dos. Eu e outras poesias. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ARFUCH, Leonor. El espacio biográfico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BARROS, Letícia Maria Renault de; BARROS, Maria Elizabeth Barros de. Pista da Análise – O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014.

BETONI, Camila. “Direito à preguiça”: Entrevista com Camila Betoni, autora da obra selecionada para a capa da 69^a edição da Revista cadernos pagu – terceira edição comemorativa dos 30 anos do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu e da revista cadernos pagu. [entrevista cedida a Julian Simões, Luciana Camargo Bueno, Natália Corazza Padovani]. Bastidores da Produção do Conhecimento Feminista. Cadernos Pagu, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/QB5JkZY6tqGcZ7yx8mcSyZn/?lang=pt>. Acesso em: 6 de fev. de 2025.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COLLINS, Jennifer. Peixes ficam estressados longe do cardume. Deutsche Welle. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/peixes-ficam-estressados-longe-do-cardume/a-19569805>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

DARIO, Albuquerque. Jogo-ação: invenções performativas e autobiográficas como estratégia pedagógica para o ensino de artes na escola. Dissertação. (Mestrado Profissional em Artes). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/75189/3/2023_dis_dfalbuquerque.pdf. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

DAVIS, Angela; KLEIN, Naomi. Construindo Movimentos: uma conversa em tempos de pandemia. São Paulo: Boitempo, 2020.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

- _____. Proust e os signos. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. Conversações. São Paulo: editora 34. 3^a ed, 2013.
- _____. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução de Bento Padro Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DINIZ, Débora; GEBARA, Ivone. Esperança Feminista. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- DONZELA. In: Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2025.
- ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. Pista 5: o coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. 5ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- _____. A escrevivência e seus subtextos. In: NUNES, Isabella Rosado, DUARTE, Constância Lima. Escrevivência: a escrita de nós. Ilustrações Goya Lopes. 1ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Revista Sala Preta, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>> Acesso em: 04 de jun. de 2023.
- _____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Revista do Lume. n 4, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276> . Acesso em 28 de abril de 2024.
- FERRANTE, Elena. História do novo sobrenome: a amiga genial, vol.2. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERNANDES, Ciane. Danço, logo (D) Existo: resistência, resiliência e re-existência. *Cadernos do Lincc: linguagens da cena contemporânea*. v. 1, n 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/lincc/article/view/14864>. Acesso em 28 de abril de 2024.

FIADEIRO, João; BIGÉ, Romain. Se não sabe porque é que pergunta?. Ver. C. de Artes. Curitiba. v.7. n.2. jul./dez. p.1-204. 2017. Disponível em <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2092> Acesso em 4 de fev. de 2025.

FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982). edição estabelecida sob adireção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros ; tradução Márcio Alves da Fonseca. Salma Tannus Muchail.2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GIL, Gilberto. Retiros Espirituais. Álbum Refazenda, Philips, 1975. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?busca=retiros+espirituais>. Acesso em: 5. De fev. de 2025.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. Corpografias em dança contemporânea. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia). Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/7175/1/2010-TESE-RCPGADELHA.pdf>. Acesso em 10 de jan. de 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes,1996.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n.5, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828> Acesso em: 28 de abril de 2024.

_____. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. (orgs.). *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. Ficar com o problema: fazer parentescos no Chthuluceno. Traduzido por Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KASTRUP, Virgínia. A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. Aprendizagem, Arte e Invenção. Psicologia em Estudo, Maringá, v.6, n.1, p.17-27, jan./jun. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf>. Acesso em 28 de abril de 2024.

_____. Pista 2: O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. In: KASTRUP, Virgínia; CALIMAN, Luciana. A atenção na cognição inventiva: entre o cuidado e controle [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Fi, 2023. Disponível em: <https://www.editorafi.org/ebook/696-cognicao-inventiva>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

KASTRUP, Virgínia; CALIMAN, Luciana. A atenção na cognição inventiva: entre o cuidado e o controle. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, Fi, 2023. Disponível em: <https://www.editorafi.org/ebook/696-cognicao-inventiva>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

KASTRUP, Virgínia; CALIMAN, Luciana; GURGEL, Verônica. As artes da atenção conjunta: formação e cuidado na Universidade. In: KASTRUP, Virgínia; CALIMAN, Luciana. A atenção na cognição inventiva: entre o cuidado e o controle. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, Fi, 2023. Disponível em: <https://www.editorafi.org/ebook/696-cognicao-inventiva>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

KASTRUP, Virgínia; HERLANIN, Caio. A atenção conjunta e o bebê cartógrafo: a cognição no plano dos afetos. Estudos em Ecologia da Atenção, v. 5, nº 1, 2018. Disponível em <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/27403>. Acesso em 19 de dez. de 2024.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. Revista Brasileira de Literatura comparada, v. 10, nº 12, 2008, p.11-30. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

LAPPONI, Estela. Corpo Intruso uma investigação cênica, visual e conceitual, 2015. Disponível em: <https://estelapponi.blogspot.com/2015/07/corpo-intruso-uma-investigacao-cenica.html>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

_____. *Selfishcâmera*. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWhtn2IH5Fk&t=187s>. Acesso em: 23 de janeiro de 2025.

_____. *SELFISHCâmera – born to be na live*, 2020. Disponível em: <https://estelapponi.blogspot.com/2020/06/selfishcamera-born-to-be-na-live-de.html>. Acesso em 25 de abril de 2025.

- _____. Born To Be Na Live – selfishcâmera//TEASER, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bz2ONNEMNj4&t=1s>. Acesso em: 25 de abril de 2025.
- _____. Festival Ativação Crítica entrevista Estela Lapponi e Lirinha Morini, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHzs0MFuLcs>. Acesso em: 25 de abril de 2025.
- _____. *Corpo Intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual*. 1 ed. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.
- LEPECKI, André. Desfazendo a Fantasia do Sujeito dançante: “*Still acts*” em *The Last Performance* de Jérôme Bel. *Lições de Dança*, Rio de Janeiro, UniverCidade, n. 5, p. 11-26, 2005.
- _____. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo, 2010.
- _____. movimento na pausa. Trad. Ana Luiza Braga. n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em: 20 de mai. de 2023.
- LISPECTOR, Clarice. Alegria mansa. *Jornal do Brasil*, 4 de maio de 1968, n 21, Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22alegria%20mansa%22&pagfis=115013. Acesso em: 5 de fev. de 2025.
- _____. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. A paixão Segundo G. H. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LORDE, Audre. Irmã Outsider: ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MATHIAS, Roberta. Instituição_Intuição. Apostila de cinema, 2020. Disponível em: https://apostiladecinema.com.br/instituicao_intuicao/. Acesso em: 4 de fev. de 2025.
- MATOS, Lúcia. (Bio)Política, diferença e a dança na educação. In: Seminário Internacional Descobrir a Dança / descobrindo através da dança, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/236981537_BIOPOLITICA_DIFERENCA_E_A_DANCA_NA_EDUCACAO. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

_____. Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

MATOS, Lúcia. La danza sitiada em el Brasil post-2016: Resonancias de volver a la derecha y las perspectivas neoliberales para las artes. In: LACHINO, Hayde; MATOS, Lúcia. (orgs.). La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia. Serie: Composiciones para el diseño: perspectivas iberoamericanas para la danza. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza, 2021. Disponível em <<http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/173>> Acesso em: 07 de jun. de 2023.

MONTAGNER, Alessandra. Des/atenção, Narcisismo e a Transmutação do espaço doméstico em *Born to be na live! – Selfishcâmera*. Revista Repertório, v. 1, n. 38, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/46976>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

MOURA, Silvia. Agora e depois? [Homenagem à Silvia Moura]. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tFQanTpMx-E&t=3871s>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

_____. Casa, Corpo, Mulher, Árvore. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FmX0MvQGlnY>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

MUNDIM, Ana. *SafetyDistance*. 2020. Disponível em: https://issuu.com/portodragao/docs/safety_distance_final. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. Transfeminismo. Feminismos Plurais. Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia(s). Fortaleza e São Paulo: Vila das Artes e Nexus, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/29723>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

PALHARES, Taisa. Cápsulas para Quarentena. Revista Zum, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/capsulas-para-quarentena/>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

PARRA, Sandra. Dramaturgia: do texto para a cena, da ação para o sentido. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n. 48, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23969>. Acesso em: 6 de fev. de 2025.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PI, Ana. *Noirblue*. 2018. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VaoGxLM0F4E&t=402s>. Acesso em: 23 de janeiro de 2025.

_____. *Instituição_Intuição*. 2020. Disponível em:
<https://ims.com.br/convide/ana-pi/>. Acesso em: 23 de janeiro de 2025.

_____. Fumaça. 2021. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=AJA6ZbC1v0U&t=3s>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

_____. 35ª Bienal de São Paulo: Ana Pi. 2023. Disponível em:
<https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/ana-pi/>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

RAGO, Margareth. A aventura de constar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. Margareth Rago: “Se você renuncia a si mesma, você morre – então é preciso criar saídas”. Instituto Racionalidades, 2022. Disponível em:
https://institutoracionalidades.com.br/noticias-e-textos/margareth-rago-se-voce-renuncia-a-si-mesma-voce-morre-entao-e-preciso-criar-saidas/?srsltid=AfmBOorltq6xXR4XEklCyvtx4zoVwSR_85OQAb36XIG82qpYH7jJWkFW. Acesso em: 23 de janeiro de 2025.

_____. Estar na hora do mundo: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos. Interface: comunicação, saúde, educação. n 23, 2019. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/icse/a/ccCCbt4pcXx4CTWhX8JnBmc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 22 de Abril de 2024.

ROCHA, Thereza. Palestra – corpo: dança conceitual. Revista Trama Interdisciplinar. v. 5, n.1, 2014. Disponível em:
<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/6711>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

_____. O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico, 1993. Disponível em:
<https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpo-devir.pdf>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

_____. Ninguém é Deleuziano. [Entrevista cedida a Lira Neto e Silvio Gadelha]. Núcleo de Estudos da Subjetividade, Suely Rolnik, 1995. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>. Acesso em: 6 de fev. de 2025.

_____. A vida na berlinda. Núcleo de Estudos da Subjetividade, Suely Rolnik, 2002. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Berlinda.pdf>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. Núcleo de Estudos da Subjetividade, Suely Rolnik, 1999. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

_____. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

_____. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. Subjetividade Antropofágica. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 23, nº 44, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/74750/46514>. Acesso em: 4 de fev. de 2025.

_____. “É preciso fazer um trabalho de descolonização do desejo”. Entrevista com Suely Rolnik. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/591109-e-preciso-fazer-um-trabalho-de-descolonizacao-do-desejo-entrevista-com-suely-rolnik>. Acesso em 28 de abril de 2024.

SAFATLE, Vladimir. bem-vindo ao estado suicidário. n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.myportfolio.com/004>. Acesso em: 11 de mai. de 2023.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e vez do Nomadismo Identitário?”. Textos de História, Universidade de Brasília, v. 8, n.1/2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27803>. Acesso em: 6 de fev. de 2025.

SEGATO, Rita. Somos todos mortais: o coronavírus e a natureza aberta da história. Revista Em tese. DOSSIÊ: Max Weber 100 anos depois. Seleção Especial Covid-19. v.18. n.1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/79158/45439>. Acesso em: 5 de fev. de 2025.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VARELA, Francisco. *O reencantamento do concreto. Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: Hucitec, 2003.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro, prefácio por Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

_____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. De Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2023.