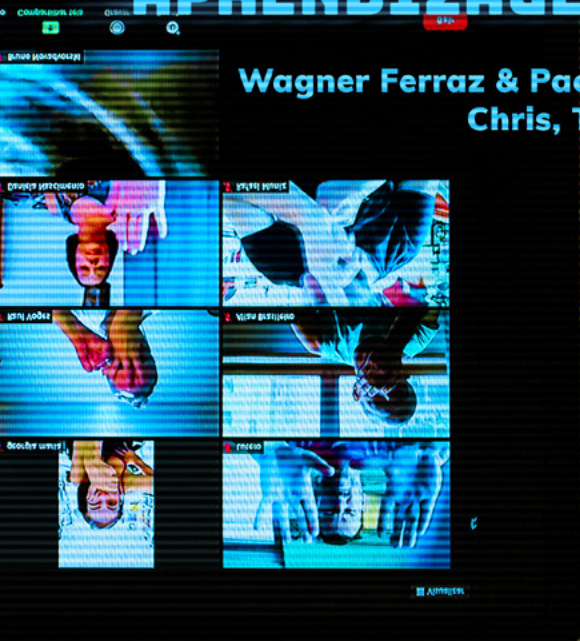
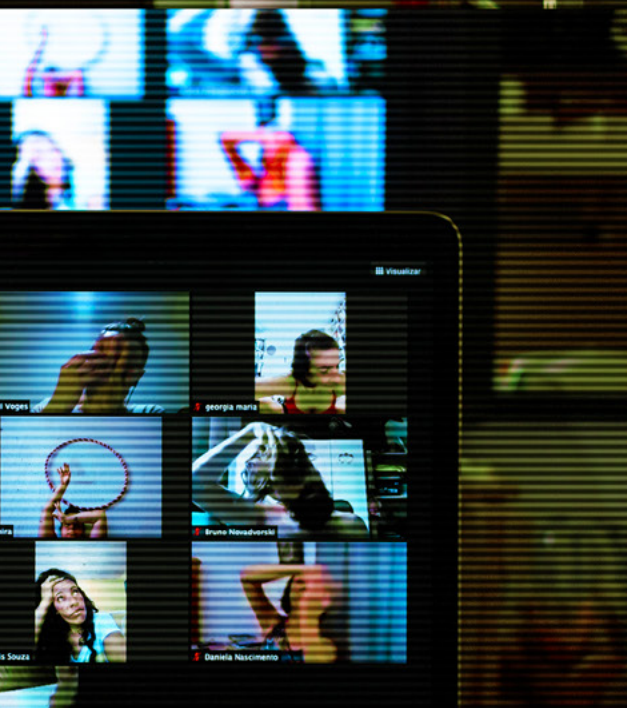


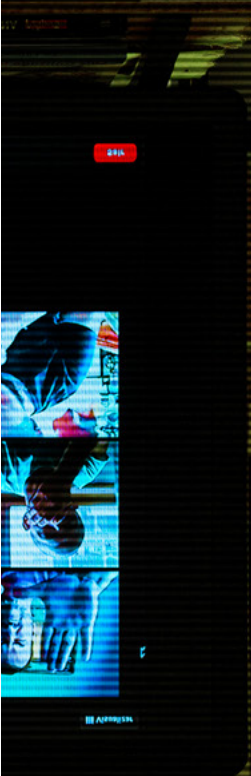
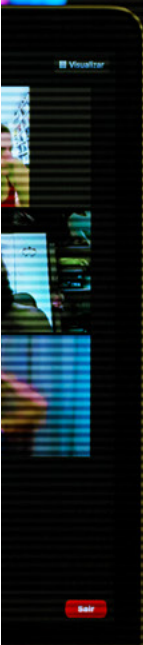
CORPORAIS ESCRITAS:

EXPERIÊNCIAS COM APRENDIZAGEM E CRIAÇÃO



Wagner Ferraz & Paola Verdun (organização)
Chris, The Red (direção de arte)





CORPORAIS ESCRITAS: EXPERIÊNCIAS COM APRENDIZAGEM E CRIAÇÃO

**Wagner Ferraz & Paola Verdun (organização)
Chris, The Red (direção de arte)**

1ª edição

**Porto Alegre
Estudos do Corpo
2022**

Copyright @ 2022 autores

Ficha Técnica

Organizadores:

Paola Verdun e Wagner Ferraz

Direção de arte, projeto gráfico, layout e diagramação

The Red Studio por Chris, The Red

Criação de arte da capa

The Red Studio por Chris, The Red

Fotografia

The Red Studio por Chris, The Red

Projeto e Coordenação Editorial

Paola Verdun e Wagner Ferraz

Revisão

Paola Verdun

Editora

Estudos do Corpo

www.estudosdocorpo.com



Comissão Editorial

Dr^a. Daniele Noal Gai (UFRGS)

Dr. Gilberto Silva dos Santos (SMED/POA)

Dr^a. Jacqueline Peixoto (IFCE)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Corporais escritas [livro eletrônico] :
experiências com aprendizagem e criação /
organização Paola Verdun , Wagner Ferraz. --
1. ed. -- Porto Alegre, RS : Estudos do Corpo,
2022.
PDF.

ISBN 978-65-998129-1-0

1. Artes 2. Corpo - Arte 3. Corpo - Linguagem
4. Criatividade (Literária, artística, etc) 5. Dança
6. Movimento - Estética I. Verdun, Paola. II. Ferraz,
Wagner.

22-129765

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

AUTORIAS

Felipe Barbosa

Daniela Grieco Nascimento da Silva

Bruno Alcione Novadvorski Scheeren

Paola Verdun (Orgs.)

Carmen Pretto

Rafael Muniz

Christian Gustavo de Sousa

Allan Brasileiro

Daisy Reis

Samira Abdalah

Wagner Ferraz (Orgs.)

SUMÁRIO

PAOLA VERDUN E WAGNER FERRAZ Apresentação	10
FELIPE BARBOSA Escavando nas frestas da diferença: os encontros de um corpo com a dança cênica no Acre	18
DRA. DANIELA GRIECO NASCIMENTO E SILVA A construção do corpo doce da bailarina da caixinha de música	34
BRUNO ALCIONE NOVADVORSKI SCHEEREN Performatividade corporal: evocações a partir da imaginação	54
MSA. PAOLA VERDUN Meu corpo político na perspectiva dos estudos do corpo	68
CARMEN PRETTO Dor, estilhaços e cores	76
RAFAEL MUNIZ Autoficção etnopoética: notas de encruzilhada	84
CHRISTIAN GUSTAVO DE SOUSA Cronotopia: tempo lugar célula molécula pensamentos flutuantes sobre o que pode o corpo	102
ALLAN BRASILEIRO Linguagens do corpo e da voz: processos políticos, de preparação e criação artística	118

MSA. DAISY REIS

132

Travessia:

o corpo aprende na vivência

MSA. SAMIRA ABDALAH

140

Encontro dançante:

sobre uma experiência virtual pandêmica

**PAOLA VERDUN E
WAGNER FERRAZ**

Reunião Zoom



APRESENTAÇÃO

Este livro surge no encontro de artistas, professores(as), pesquisadores e demais corpos que, em plena pandemia do novo coronavírus (covid-19), participaram do curso online “Aprendizagem e Criação: Processos de um corpo político”, ministrado por Wagner Ferraz e convidadas, promovido pelo Estudos do Corpo.

O curso ocorreu no período de 07 de agosto a 11 de dezembro de 2021, e foi constituído de apresentação de conceitos, imagens, vídeos e de questões diversas tratando de corpo, aprendizagem e criação com espaço para discussões. A proposta foi organizada em:

Parte I - Aprender e criar: os limites dos modelos;

Parte II - Aprender e criar: rompendo com os modelos;

Parte III - Aprender e criar é um processo de experimentação;

Parte IV - Aprender e criar é um ato político;

Parte V - Um corpo político age, pensa, aprende e cria;

A participação de todas, todes e todos no curso foi tão empolgante que surgiu a ideia de organizar uma publicação onde as discussões pudessem ser registradas. Poderiam ser textos oriundos da experiência vivida no curso, poderia ser textos oriundo de pesquisas já realizadas ou textos de outras experiências de vida que trouxessem de algum modo os temas tratados no curso.

Levando em consideração que era um período delicado, estávamos em isolamento em casa, na incerteza do que poderia acontecer, cada um com suas dores, com as histórias daquele momento registradas nos corpos que, tantas vezes, se sentiam paralisados em casa. Foi aí que surgiu, em uma aula, a proposta de “Chris, The Red” de nos colocar em uma experiência performativa. Ele nos instigou a nos mover em frente a câmera e ocuparmos a janelinha de visualização no computador com movimentos... Dançamos, vivemos intensamente aquele momento, enquanto Chris nos fotografava. Sua sensibilidade no olhar capturou momentos lindos que se tornaram imagens que compõem o livro, inclusive a imagem da capa.

Nem todas as pessoas participantes aderiram a proposta do livro, por motivos diversos como: a falta de tempo, a dúvida sobre o que escrever e o medo de não escrever algo que pudesse ser interessante.

Mas a proposta era apenas trazer sua experiência, do modo como considerasse mais adequado. Desse modo o livro foi composto por três artigos e sete textos livres.

Os textos resultaram de reflexões acerca do corpo nas mais diversas manifestações culturais, artísticas, escritas e filosófico-sociais dos dez autores aqui apresentados. O curso suscitou significativos pensares, leres, fazeres, escreveres e falares, os quais ressoam no corpo de cada um assim como no corpo desta obra.

Da performatividade corporal que algumas músicas evocam em nosso imaginário à construção do corpo da bailarina clássica, representado por meio das relações de poder estabelecidas pela sociedade e pela cultura.

Da escavação de memórias com a dança cênica buscando perspectivar os processos de um corpo político pela lógica da diferença à formação de pensamentos baseados em todas as existências em determinado tempo-espaço de corpos políticos portadores de memórias, vozes, diferenças, ideias, rupturas de modelos e extensões do universo.

Do corpo político na perspectiva do Estudos do Corpo pensando com Vigiar e Punir de Michel Foucault ao corpo que aprende na vivência do mover, num senta e levanta frenético, querendo sair da cadeira.

De um encontro dançante, um experimento em tempos remotos às linhas escritas por pequenas notas de encruzilhadas, onde foram alinhavadas intersecções epistemológicas produzidas a partir daquilo que foi dito, de interpretação própria, e daquilo que o leitor irá traduzir e produzir.

Da dor, estilhaços e cores em um processo de aprendizagem e criação sem se dar conta à cronotopia, com pensamentos flutuantes sobre o que pode o corpo em uma série de questionamentos. São sopros, gritos, vozes e murmúrios de um grupo isolado por condições pandêmicas, mas que esteve, de alguma forma, em algum tempo e lugar, junto.

Felizes com essa realização de corporais escritas, agradecemos a participação, a dedicação e o carinho de todos(as) com esta obra e nos momentos de trocas durante o curso.

Desejamos boa leitura!

Um abraço

Paola Verdun

Wagner Ferraz


Porto Alegre, setembro de 2022

FELIPE BARBOSA

Mestrando em Artes Cênicas (2019-2021) e Bacharel em Educação Física pela Universidade Federal do Acre (2012-2016), foi professor na Koinonia Escola de Formação em Dança (2018-2019), bailarino, coreógrafo e artista-pesquisador do Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nós da Casa (2012-atual).
Diretor e bailarino da Companhia de Dança Corpóreos (2015-2019)



 16
Participantes

 2
Bate-papo

 Compartilhar tela

 Gravar

 Reações

**ESCAVANDO NAS
FRESTAS DA
DIFERENÇA:
OS ENCONTROS DE UM
CORPO COM A DANÇA
CÊNICA NO ACRE**

Esta escrita, é uma escavação das minhas memórias com a dança cênica no Acre, em que busco perspectivar os processos de um corpo político pela lógica da diferença, considerando o conhecimento construído com o curso Aprendizagem e criação: Processos de um corpo político. No decorrer do texto, a sala vai sendo aberta para outros autores que trazem contribuições para discutir esse corpo, que por sua vez, tensionam questões sobre os pensamentos de dança e a concepção contemporânea, a qual busca a consolidação de uma ética de ser e estar no mundo. Percebe-se que o corpo político olha com cuidado para seu entorno, reconhecendo a existência da vida como se apresenta, e propõe junto com outros corpos outras possibilidades de existir.

Palavras-Chave:
corpo político
dança contemporânea
formação em dança no Acre
dança na Amazônia
criação em dança

INTRODUÇÃO

Nossa arqueologia busca o passado da única maneira que nos importa: procurando a diferença. Escavando as frestas da diferença”.
(ROCHA, 2016, p. 25)

No Estudos do Corpo, fui convidado a perspectivar minhas práticas artísticas a partir da lógica da diferença, a qual busca aquilo que não se sabe, diferindo da lógica da identidade que bebe dos modelos para existir. Nesse sentido, penso nesta escrita como uma escavação arqueológica das minhas memórias, “cuja tarefa é apenas percorrer um terreno para verificar as camadas que o compõem, em que não há um objeto a ser encontrado” (HACK, 2014, p. 20). Escavando para remexer o terreno, olhando-o de maneiras como ainda não tinha olhado.

Sou um artista da dança no Acre. O povo acreano tem a fama de ser acolhedor, mas se alguém proferir a famosa frase “o Acre não existe”, o acreano fica enjoado¹. Certa vez minha mãe disse: “Meu filho, se te perguntarem se o Acre existe, e se aqui só tem floresta responda que sim, e que inclusive você está na floresta com o cabo da internet plugado no rabo de um macaco”. Dizem que o acreano é orgulhoso e desconfiado e talvez isso tenha relação com as limitações de viver na região, e também porque, de algum modo, a memória do povo esteja ligada a luta e a ânsia por pertencimento, uma vez que o Acre foi único estado que lutou para ser brasileiro.

Há muitos corpos que dançam por aqui. No que tange a dança cênica, a formação dos profissionais tem se dado em espaços não formais, como escolas de dança particulares, igrejas evangélicas e projetos sociais. A compreensão de dança cênica, neste trabalho, assemelha-se a visão de Márcia Almeida quando denomina a dança como arte coreográfica:

São diversas as maneiras de dançar, mas nem todas são objeto artístico. O mundo da dança é vasto, é impossível conhecer todas as suas formas e conteúdo de manifesto. Por exemplo, existem as danças de função festiva para encontro ou formação de casais de salão, as danças sagradas de caráter religiosas, as danças profanas, as danças tradicionais ou populares,

1 No Acre é o mesmo que aborrecido.

as danças de diversão e ainda as danças que, embora se apresentam como objeto artístico, estão mais próximas do objeto de entretenimento de massas, discutido anteriormente. Para refrescar a memória, essas últimas promovem o divertimento fácil, sem conduzir à reflexão como a própria Arte promove. Essas danças têm uma finalidade objetiva: de encontros sociais, de reverência, de manter uma tradição e divertir. Coisa que a Arte Coreográfica, como qualquer outro estilo de Arte não se propõe a uma função, ao menos uma função imediata de satisfação ou entretenimento. (ALMEIDA, 2015, p. 111)

Na rede municipal de ensino a dança é ministrada por professores que não são formados na área porque não temos uma formação formal em dança. Então esses profissionais buscam essa formação em outros cursos como Educação Física e Artes Cênicas. Embora não tenham feito parte da minha formação, reconheço a existência de um rico movimento cultural que acontece através de danças populares como o Jabuti Bumbá, Marujada, Quadrilha e Pastorinhas². Há também um quantitativo expressivo de indígenas, sendo comum ver diversas danças em festividades da região, como, por exemplo, o festival *Yawanawá*³ – o mais tradicional da cultura indígena do Acre, com sete dias de danças com diversos mariris⁴.

Essa dinâmica da dança tem relação com a história do Estado, onde o Acre encontra-se no extremo oeste do Brasil, fazendo fronteira com Peru e Bolívia, e o terreno de sua localidade está inserido na depressão da Amazônia Ocidental. É um dos estados mais isolados do Brasil em termos geográficos e estruturais, mesmo apresentando algumas rodovias federais e estaduais, em que o principal meio de transporte é fluvial.

Desde sua origem, o Acre enfrenta disputas e conflitos políticos, passando a pertencer ao Brasil mediante o Tratado de Petrópolis no ano de 1903, mas não podia ter representação política e nem ficava com os impostos arrecadados, permanecendo assim por 60 anos. O resultado disso é que por muito tempo fomos vistos como cidadãos de segunda categoria, sendo esquecidos pelo resto do país.

2 O Jabuti Bumbá é uma dança popular que é apresentada como crítica à devastação da floresta, baseada nos passos do bailado do santo Daime. A marujada, é uma dança ligada à memória dos navios negreiros, surgindo ao longo do tempo como uma maneira dos negros trazidos a força da África, contarem sobre o que acontecia com eles na travessia dos oceanos. A quadrilha vem dos fortes laços que o Acre tem com a cultura nordestina, é uma dança ligada às festas juninas. As pastorinhas, é um bailado de origem portuguesa realizado por mulheres, associa o movimento ao canto e a elementos coloridos. A dança é feita em fileiras paralelas onde cantam em homenagem ao menino Jesus.

3 É uma festividade realizada pelo povo Yawanawá desde 2013, em sua Aldeia que fica nas margens do rio Gregório no município de Tarauacá/AC. Tem como objetivo mostrar seu modo de viver, através de várias manifestações de sua cultura: com cânticos, com danças e muita celebração. O evento reúne pessoas do mundo todo, onde turistas podem experimentar o chá ayahuasca, rapé de tabaco e a vacina de sapo.

4 O Mariri “consiste numa série de danças e cantigas que têm um tom jocoso e metafórico. Durante o ritual, algumas pessoas, principalmente os homens adultos, bebem ayahuasca (...)”. (AMAZÔNIA REAL, 2014).

Quando o Acre é finalmente elevado à condição de Estado brasileiro, em 1962, dois anos depois acontece o golpe militar e interrompe a tardia democracia acreana. Nos anos 90 os Estados que mais influenciavam o Acre, como o Ceará, devido a migração nordestina, estavam vivendo uma efervescência da dança, e nesse período, começa a surgir as primeiras escolas de dança oferecendo balé, jazz e sapateado, com ensino e preparação artística predominantemente clássico (ALVIM, 2018). E até hoje são essas escolas que são responsáveis pela formação da maior parte dos bailarinos na região, como também as igrejas evangélicas que atuam fortemente com a dança em seus segmentos.

Na riqueza que compõe esse território, minha trajetória com a dança começa numa igreja evangélica em 2004, onde aprendi a dançar assistindo aos DVDs do grupo cristão Diante do Trono, olhando e imitando as bailarinas e bailarinos que apareciam dançando nos shows musicais. Três anos depois comecei a fazer aulas de balé, jazz e sapateado em escolas de dança particulares. Com a internet tornando-se mais acessível, buscava vídeos no Youtube. E mesmo fazendo aulas de dança continuei acessando os vídeos para buscar mais referências na dança.

Na igreja eu compilava passos daquilo que aprendia na escola de dança, assim como o que via nos vídeos e do que tentava criar sozinho para montar as coreografias. Era uma mistura que buscava se aproximar das montagens coreográficas desses grupos cristãos que eu acompanhava pelas telas. Os corpos que via nos vídeos tinham uma maneira de se movimentar que era singular. Era nítido que tinha a técnica clássica presente, mas não era só isso. A técnica aparecia mesclada a movimentos de contração do centro do corpo, de prostração, reverência, giros frenéticos, deslocamentos pelo chão e bastante utilização do peso forte nos gestuais.

Perguntava-me se aquilo não era balé, jazz, tampouco sapateado, era o quê? Não sabia classificar, mas gostava de como se movimentavam e então buscava fazer da mesma forma. Acho que talvez tenha sido isso que fez com que minhas montagens na igreja não fossem estritamente só a técnica por ela mesma.

Os anos foram passando e ouvi falar da dança contemporânea por outro DVD, de um grupo cristão famoso chamado Cia Rhema, que lançou um espetáculo de dança contemporânea chamado “Paredes”. Assistindo-o pensei: “Hum, gosto disso! Parece com o que tento criar”.

Em 2010, junto com colegas próximos que dançavam comigo no mesmo estúdio de dança e de outro estúdio da cidade, criamos um espetáculo de dança contemporânea intitulado “Destino”⁵, consagrando o surgimento da Companhia Independente de Dança do Acre (2010-2011). Nessa criação, como a dança contemporânea não fazia parte da nossa prática diária de treinamento como o balé fazia, e como nunca tínhamos

participado de uma montagem de espetáculo em dança contemporânea, utilizamos vídeos de obras no Youtube como referência na criação, fazendo nossos significados com base na movimentação de outros corpos pela tela.

Pensando nesse processo de aprendizagem pelas telas, a professora e pesquisadora Valeska Alvim (2018), em sua pesquisa com professores e coreógrafos do estado, constatou que a maioria dos entrevistados cita a internet como uma forma de acessar o que não temos acesso, uma vez que sair ou não sair do Acre nem sempre é uma questão de escolha. O custo Amazônico, “entendido como um fator que onera as iniciativas culturais em função da logística e questões geográficas da região”, dificulta o deslocamento. Muitos artistas não conseguem viajar e ficar fora por muito tempo fazendo cursos de aperfeiçoamento. Só consegui sair do Estado duas vezes com recursos próprios para fazer algum curso, pagando uma passagem caríssima. No que tange à fruição, pouquíssimas são as obras que chegam aqui por conta de ser oneroso vir para o Acre.

Quando entrei na graduação em Educação Física na UFAC (2012), passei a integrar o grupo de pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nós da Casa, onde conheci a primeira pessoa formada em dança, a professora Valeska Alvim. Até então, não sabia que existia a possibilidade de se formar em dança de forma acadêmica, pensando que formação em dança acontecia somente através de escolas de formação de bailarinos profissionais como a Escola do Teatro Bolshoi, localizada em Joinville.

O grupo Nós da Casa, o qual faço parte até hoje, tinha a proposta de montagem de um espetáculo de dança contemporânea, e para esta produção, o grupo mergulhou nas obras do artista acreano Hélio Melo⁶. A construção da obra, envolvia o histórico pessoal de movimentos dos participantes, a pesquisa como prática artística e a parceria com outros profissionais, trabalhando com a investigação do movimento através de múltiplas técnicas, e processos de mediação que garantisse o espaço de atuação de cada sujeito envolvido.

Paralelo ao grupo, estava participando também de um projeto continuado em dança oferecido pelo Serviço Social do Comércio - Departamento Regional no Acre (Sesc Acre) sob curadoria da professora Valeska Alvim, chamado Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade (2014-2019)⁷. O projeto era dividido por módulos, com professores convidados locais e de outros estados para valorizar o saber local e promover o intercâmbio de ideias com outros territórios. Os professores convidados, que davam esses módulos, eram pessoas que apresentavam em

6 Hélio Holanda Melo (1926 -2001), que, a despeito de ter nascido na vila amazonense Floriano Peixoto, é considerado um artista acreano. Conhecido também como seu “Seo” Hélio, assim como milhares de seringueiros, foi obrigado a se deslocar para a cidade, aonde, ao chegar, ocupou a periferia social. Já no campo simbólico o artista transitou pelos vários territórios da arte, apropriando-se da linguagem da música, das artes visuais, da literatura e do teatro, que se deu na cidade de Rio Branco (AC). (STORI e CASTRO, 2017, p. 56)

7 Disponível em: http://cartografiadadancadoacre.com.br/?page_id=1848

suas práticas uma preocupação com a reflexão, invenção, memória e fortalecimento do profissional da dança.

O encontro com o Nóis da Casa e com o projeto Expressões traziam um pensamento de dança contemporânea diferente de tudo o que conhecia, uma vez que estava fazendo a dança somente pela via de execução de passos coreografados. Klauss Vianna? Pina Bausch? Contato Improvisação? Composição em tempo real? Dança contemporânea como o modo de fazer e pensar a dança e não como uma modalidade como pensava?

O encontro com todo esse universo foi como uma explosão de sensações que gradualmente foram me tomando. Continuei a fazer a dança, só que associada a leituras e à pesquisa, uma vez que agora sabia da existência desses modos de fazer. Percebi que a dança poderia me habilitar para uma série de coisas, e não somente ser um bailarino profissional no Bolshoi. Então fui assumindo um lugar de pesquisador junto ao grupo Nóis da Casa, e fazer a dança de outras maneiras, olhando para meu contexto social e político. Desde então, tenho buscado por espaços onde possa refletir e trocar informações sobre o fazer em dança.

Com a explosão de *lives*, cursos, programas de extensão, congressos e etc., que assumiram o formato online por conta da pandemia do Covid-19, tenho participado de muitas atividades que antes não conseguia participar presencialmente por ser oneroso sair daqui. O curso do Estudos do Corpo “Aprendizagem e Criação: Processos de um corpo Político” com o Prof. Dr. Wagner Ferraz no segundo semestre de 2020, pela plataforma zoom, foi uma dessas atividades.

Dentro de uma abordagem rizomática⁸, o curso convidou-me a olhar para minhas práticas artísticas a partir de uma perspectiva pós-estruturalista que busca romper com as estruturas postas como verdades universais, considerando a multiplicidade da vida em movimento, onde estamos sempre mudando para produzir diferença.

O pós-estruturalismo é um movimento filosófico que elaborou uma crítica ao estruturalismo na medida em que alegou haver diferenças no interior das estruturas e essas diferenças não podem ser negligenciadas, afinal, há muito que ser considerado a partir do que está no limite e nas fronteiras internas às estruturas. Assim, para o pós-estruturalismo o interior da estrutura não é mais confiável pois elas invalidam proposições de pureza, de moral, de verdades, de valores. Sob a inspiração principalmente das críticas feitas por Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger,

8 “(...) o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 31)

que buscaram descentrar os pilares das estruturas, o pós-estruturalismo foi tomando “forma” a partir de autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Luce Irigaray e Jean Baudrillard. (SILVA; ZOBOLI; CORREIRA, 2016, p. 6)

Desse modo, produzir diferença enquanto potência nas singularidades humanas, que não homogeneizam os fazeres e os modos de estar do mundo. Assim como estamos sempre em processo de mudança desde o nascimento, se agarrar a diferença seria um modo de viver nesse processo, aceitando que o fluxo da vida tudo se modifica, e com isso, o modo como fazemos algo às vezes requer uma atualização para fazer outra coisa, ou mesmo, a criação de um outro modo de fazer.

Quando acessei a dança contemporânea, no Nóis da Casa e Projeto Expressões, fui ao encontro com uma produção de conhecimento de professores, coreógrafos e pesquisadores que até então eram desconhecidos por mim. Gradualmente nos anos que sucederam, um novo olhar foi sendo construído para o meu corpo, inaugurando na minha dança processos de problematização com esse corpo que se expandia para outros lugares da vida.

Na relação com o novo, meu corpo especulava outras possibilidades de dançar, criar, ensinar e organizar um fazer com a dança, alterando seus hábitos e reelaborando padrões de organização. Queria desprender-me de algumas restrições na criação com a dança e tentar recriar a minha realidade. Com isso, concepções universalizantes como “corpo é instrumento da dança e balé é base de tudo” se desmanchavam, e os modos de criação se atualizavam. Durante esse processo, uma questão que me rondava era: como deve ser minha postura em relação ao outro?

Um dos pontos que saltam para mim no mapa da minha trajetória de vida tem sido essa relação com o outro, porque venho de um modelo de ensino do balé clássico, que se aproxima da “lógica da corte” (NAVAS, 2010, p. 60), no qual aquele que ensina está no topo em uma hierarquia piramidal, que, por sua vez, estava mergulhado no autoritarismo da religião, alimentado pelo dualismo platônico. Então, repensar este aspecto nos meus fazeres tinha um lugar importante nesse processo de formação de um corpo político, “a política aqui, dá nome a um modo de estar no mundo (habitar) que pode servir de contorno as artes do corpo (...)” (ROCHA, 2016, p. 59).

Refletindo nesse processo com os conhecimentos construídos no Estudos do Corpo, repensar os fazeres envolveria um posicionamento que considera não apenas nossa própria vontade, mas a vontade do outro também. Nesse sentido, o outro, tem uma história e singularidade diferente da minha, e não necessariamente aprendera do mesmo modo como aprendi. E o que está em jogo, não seria a valorização de um tipo de conhecimento em detrimento de outro, mas no que é possível construir no encontro com

um outro corpo. Para tanto, é importante sentir os fluxos da vida e não reproduzir modelos de forma indiscriminada, privilegiando algumas estruturas de conhecimento ou ensino como numa hierarquia, sem levar em consideração as singularidades.

Mas, é possível também que, ao optar pela não utilização de estruturas prontas, construa-se nesse processo um posicionamento hierárquico. Desse modo, como me posiciono no mundo, e naturalizo as mudanças enquanto permito que diferentes tipos de conhecimento estejam em jogo na relação com o outro? E se durante o processo de criação, ensino e aprendizagem, o aluno e/ou intérprete não conseguir acessar aquela técnica de improvisação, que estou ansioso para passar, porque passou anos de sua vida apenas repetindo passos? Qual caminho utilizo para acessar aquele corpo? Esta é a questão! Compreendi que não se trata de ter um caminho a *priori*, tampouco, acessar um corpo; é sobre estar com um corpo construindo um caminho, juntos. Isso aconteceu comigo...

Como no Acre os fazeres em dança ainda estão na grande maioria sendo propagados pelo modo cópia-repetição de passos, em 2018, ao encontrar no interior do Estado um grupo de 32 pessoas para fazer uma oficina de dança contemporânea comigo, estava na sede de multiplicar o conhecimento que tinha recebido no Nóis da Casa e projeto Expressões. Enquanto tentava propor jogos somáticos e de improvisação, os alunos diziam “professor vamos dançar”. Senti que os alunos se dispersavam. Então tive de deixar de lado o que queria, e fazer algumas sequências coreográficas. De repente todos se organizaram no espaço para aprender com muita empolgação.

Olhando para esse processo fico me questionando: afinal, quem define qual aprendizagem é significativa para uma realidade? E se naquele contexto não foi oportunizado outros saberes, como faço para apresentar esses saberes sem um impulso colonizador? Acho que estava aprendendo algo assim naqueles 10 dias de oficina.

Cedendo ao que o grupo solicitava, passava sequências coreográficas e, paralelo, ofertava algumas propostas de somática e improvisação. Levei uma leitura de um texto sobre criação de Jussara Miller, e fazia rodas de conversa para discutirmos o texto. Enquanto eles falavam sobre a leitura, criavam conexões com a realidade que conheciam e, ao mesmo tempo, eu falava de minhas vivências. Com isso, no decorrer dos dias, os alunos se mostraram mais interessados nas propostas de improvisação e, no fim do curso, alguns relataram que não sabiam que eram capazes de criar um passo de dança. Os padrões de dança, seja vindo de modelos técnicos, ou daqueles veiculados pela mídia de comunicação em massa, eram problematizados e discutidos a partir daquilo que cada corpo sentia quando experimentava as propostas.

Thereza Rocha (2009) diz que está em jogo numa aula de dança o que o/a professor/a entende de dança, e nisso se pratica um pensamento de dança:

Se ele entende a dança como uma certeza – lógica da identidade -, ou uma dúvida - lógica da diferença - e se ele, por exemplo, trabalha o movimento a partir da lógica do controle do vir-a-ser da dança ou a partir da experiência e, portanto do manejo, de seu devir. Em pauta, o futuro da dança definido a partir do que seu conceito de dança ali praticado inclui e exclui. Pratica-se na aula – em qualquer aula – um pensamento de dança. Sempre.
(ROCHA, 2009, p. 56)

Acredito que os processos pelos quais passei a vivenciar a partir do mergulho na dança contemporânea foram me fazendo refletir sobre quais pensamentos de dança pensam em mim? O que há no meu pensamento que foi construído por mim? E o que há em mim que foi pensado por outros? Isso me lançou no lugar das incertezas, que por sua vez estava me fazendo enxergar que eu não sou o dono da bola. Então, de algum modo estava olhando para os impulsos colonizadores em mim, que queriam mesmo com processos em dança contemporânea decidir de forma unilateral como a construção de conhecimento com outros corpos deveria acontecer.

Nessa linha de pensamento, encontrei um texto de Airton Tomazzoni (2020), no qual diz que:

Uma dança contemporânea, pra mim, é aquela que não se furta de incluir essas questões não apenas na temática do seu espetáculo do ano, mas que faz essas questões redimensionarem os modos de ensino, de criação, de convivência, de organização, de produção entre quem se dedica à dança. E, assim, é contemporâneo muito do que se faz no tap dance, na dança tribal, nas danças urbanas, no flamenco e mesmo no balé, nas danças folclóricas, ou seja que dança for. Já vi muita dança dita contemporânea forjada em contorno medievais ou absolutistas e já vi danças populares e urbanas que celebram a diversidade de gêneros, de gerações e de classes como nenhuma outra.
(TOMAZZONI, 2020, p. 3)

Compreendo que ele toca em aspectos da dança que pensam além das estruturas dramáticas, chamando atenção para o modo como nos relacionamos com o mundo nesse processo, considerando as questões sociais, econômicas, culturais e políticas de nosso tempo. Fala de uma ética do ser, e, de estar no mundo.

Vejo uma aproximação desse entendimento com a filosofia de Giorgio Agamben (2009), que nos seus escritos sobre “*O que é contemporâneo?*” diz que

contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.
(AGAMBEN, 2009, p. 59)

Uma perspectiva contemporânea para o filósofo é tomar uma distância das questões de nosso tempo para perceber a obscuridade, e não as luzes. Olhar para o escuro é um exercício que requer uma postura ativa e demorada, porque algumas coisas só conseguimos enxergar quando a pupila alcança uma certa dilatação. O tempo de dilatação da pupila no escuro é a duração que precisamos viver para olhar com cuidado, pisar com cuidado e tocar com cuidado, refletindo sobre como estamos nos colocando na teia social. O ofuscamento provocado pela luz da ansiedade, dos modelos de leitura postos no mundo, em uma sociedade do consumo, e inflada de informações, não permitiria viver essa duração.

Como estava acessando um contexto de dança contemporânea, no Nóis da Casa e projeto Expressões, em que os processos de criação, ensino, fruição requisitavam um fazer reflexivo com base em conceitos, pesquisas, e um olhar sobre a realidade que me circundava, auxiliava-me conversar sobre a dança de um modo que nunca conversei antes, possibilitando falar sobre criação sem especificamente falar sobre uma técnica, por exemplo. Nesse processo, sentia necessidade de multiplicar em todos os meus fazeres em dança, o que estava tendo acesso, seja como bailarino, coreógrafo ou professor, convidando a outros para falar sobre seus fazeres também.

Esse sentimento é contemplado na fala do filósofo Jacques Rancière, quando diz que “é preciso que o artesão fale de suas obras para se emancipar, é preciso que o aluno fale da arte que quer aprender” (RANCIÈRE, 2019, p. 97). Sinto que, quando comecei a falar sobre dança, a fazer leituras de obras de dança e a criar conexões com meu contexto de vida, poetizando, fazendo aproximações e convidando outros para o diálogo, percebi que não era somente eu quem tinha algo a ensinar, mas tinha muito mais a aprender. Estava em consolidação a política de um corpo político, pela criação, modos de estar com outros corpos que têm histórias diferentes, e que busca respeitar o conhecimento que cada um traz consigo.

Portanto, a produção da diferença seria um movimento que tem como combustível a problematização e o questionamento, acontecendo no encontro de um corpo com outros corpos, que juntos criam

possibilidades de vida. Tal processo não significaria o desprendimento total e indiscriminado, tampouco a negação de estruturas existentes, mas uma fluidez que permite transitar entre o que existe e o que é possível criar, considerando o que se vive no cotidiano sem hierarquização ou dualismos.

Um corpo político olha com cuidado para seu entorno, reconhece os territórios já conquistados, mas junto com eles cria outras possibilidades de existência. Alimenta-se dos processos da vida, os traduz, decompõe e os recompõe de modo como as necessidades se apresentam.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALVIM, Valeska. **Dança Cênica no Acre: Por uma Inserção na Cartografia Nacional**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ALMEIDA, Marcia. **Arte coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível**. In: ALMEIDA, Marcia (Org). A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: IFB, 2015. p. 89-116.

AMAZÔNIA REAL. **Yawanawá celebram a vida e a cultura no festival do Mariri**. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/yawanawa-celebram-a-vida-e-a-cultura-no-festival-do-mariri-2/#:~:text=O%20Festival%20do%20M%20ri%20%C3%A9,no%20site%20do%20Instituto%20Socioambiental>. Acesso em: 19 maio. 2021.

CARTOGRAFIA DA DANÇA DO ACRE. **Destino** (2011). Disponível em: <http://cartografiadadancadoacre.com.br/?p=212>. Acesso em: 19 maio. 2021.

CARTOGRAFIA DA DANÇA DO ACRE. **Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade do SESC/ACRE**. Disponível em: http://cartografiadadancadoacre.com.br/?page_id=1848. Acesso em: 19 maio. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 34. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995.

HACK, Lilian. **Escavar, escrever: Buracos na Linguagem - dos processos de criação entre a palavra e a imagem**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

NAVAS, Cássia. **Centros de formação: o que há para além das academias?** In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (org). Algumas perguntas sobre dança e educação. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 57-66.

ROCHA, Thereza. **Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer.** In: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (org). **O que quer e o que pode ser [ess]a técnica?** Joinville: Copyright, 2009. p. 47-65.

ROCHA, Thereza. **O que é Dança Contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual.** Tradução de Lilian Valle. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SILVA, Renato Izidoro da; ZOBOLI, Fabio; CORREIA, Elder Silva. **O corpo no estruturalismo e no pós-estruturalismo: sobre o nascer de novos corpos.** ARTEFACTUM – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia. Ano VIII – nº 01/2016. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/884>. Acesso em: 19 maio. 2021.

STORI, Norberto; CASTRO, Rossini de Araújo. **O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo.** Estúdio, artistas sobre outras coisas, São Paulo, p. 55-61. 2017.

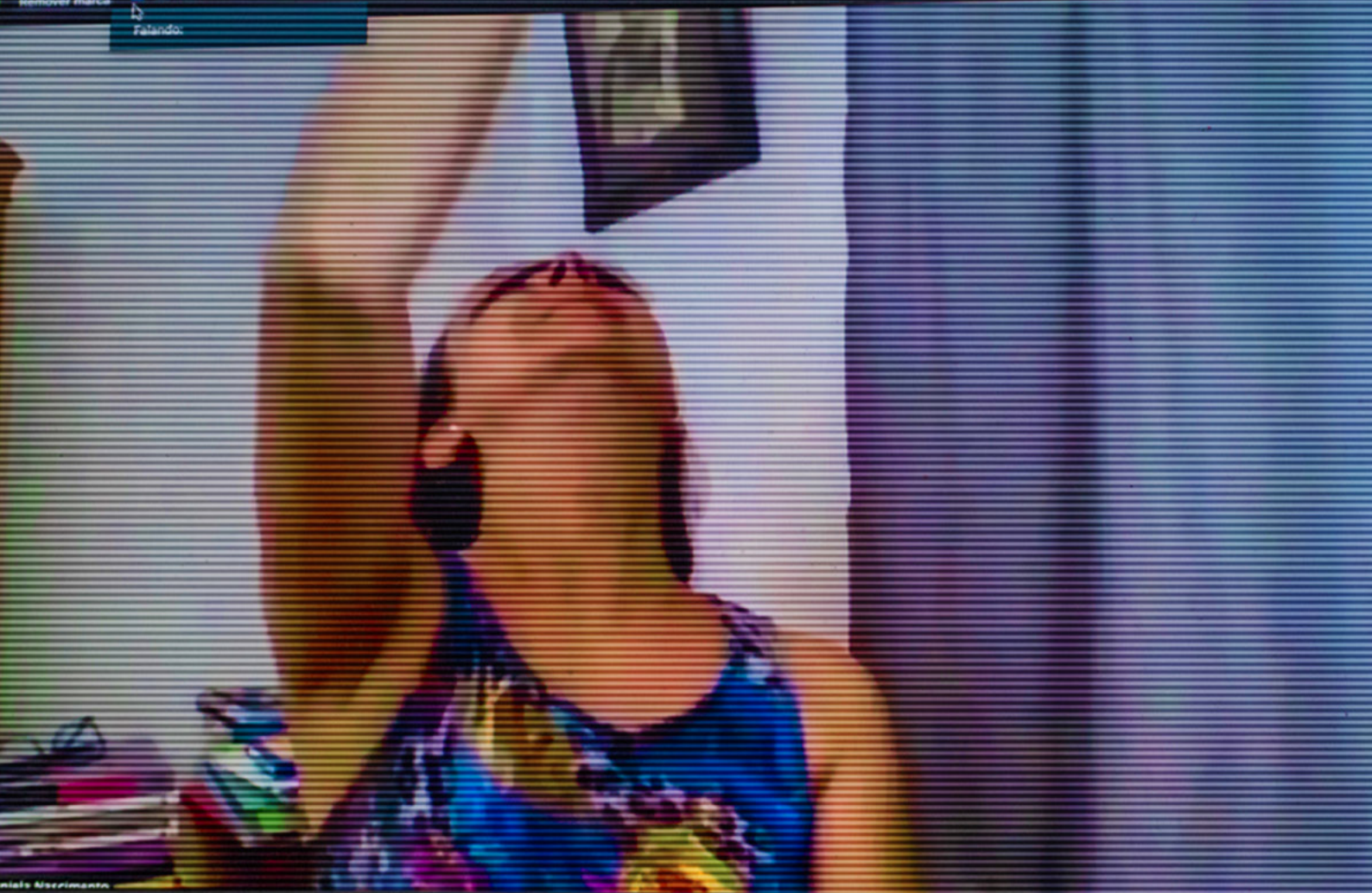
TOMAZZONI, Airton. **Ainda essa tal de dança contemporânea?** 2020. CENA.TXT. Disponível em: <https://txtcena.art.blog/2020/03/11/ainda-essa-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 19 maio. 2021.

DRA. DANIELA GRIECO NASCIMENTO E SILVA

Pós-Doutoranda em Gerontologia na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Doutora em Educação - Linha de Pesquisa Educação e Artes - na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em Educação pela UNILASALLE, Graduada em Pedagogia pela Universidade Franciscana. Atualmente é diretora artística, coreógrafa e professora de balé na ONG Royale Escola de Dança e Integração Social, em Santa Maria - RS, professora de balé na UFSM Repertórios Companhia de Dança. Tem experiências nas áreas de Educação e Arte, com ênfase em Educação das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, gênero, estudos feministas



Remover marca
Falando:



Interrromper Video
Participantes
Hate-papo
Compartilhar tela
Gravar
Reações

MacBook Air



A CONSTRUÇÃO DO CORPO DOCE DA BAILARINA DA CAIXINHA DE MÚSICA

Este artigo, por meio de uma revisão bibliográfica, objetiva refletir sobre a construção do corpo da bailarina clássica. Como as mulheres predominam na prática do balé, seu corpo foi representado por meio das relações de poder estabelecidas pela sociedade e pela cultura. Foi construído um corpo doce para a bailarina onde são inscritos os discursos hegemônicos masculinos em relação à feminilidade, criando a figura da bailarina da caixinha de música, símbolo de beleza, graça, leveza, pureza, submissão. Mas novas formas de relações de poder e saber estão sendo tecidas e já começam a rachar velhos paradigmas em relação às mulheres, possibilitando maior igualdade entre os gêneros e que estes reflitam no mundo do balé.

Palavras-Chave:
balé clássico
corpo doce
bailarina da caixinha de música.

INTRODUÇÃO

O propósito deste artigo é refletir, por meio de uma revisão bibliográfica, sobre a construção do corpo da bailarina clássica. Partindo do pressuposto que as mulheres são predominantes na prática do balé, cabe salientar que seus corpos foram representados por meio das relações de poder estabelecidas pela sociedade e pela cultura (BEAUVOIR, 1980a). Foi construído um padrão corporal para a bailarina clássica onde são inscritos os discursos hegemônicos masculinos em relação à feminilidade, criando o mito do eterno feminino e edificando uma imagem da bailarina associada às mulheres do período romântico criando, assim, a figura bucólica da bailarina da caixinha de música.

Assim, para dar conta do objetivo proposto o trabalho foi estruturado a partir de três momentos. O primeiro apresenta uma reflexão sobre a imagem feminina no balé. O segundo descreve sobre os processos de disciplinarização dos corpos femininos que geraram a figura da bailarina da caixinha de música. E o terceiro momento tece algumas reflexões sobre a temática proposta.

A IMAGEM FEMININA NO BALÉ

A imagem da bailarina delicada, diáfana, vestida com *tutu* cor de rosa, rodopiando delicadamente ao som de uma música suave diante dos espelhos de uma caixinha de música, povoa o sonho de milhares de meninas ao redor do mundo. Ligada ao mundo da imaginação e da fantasia por realizar proezas corporais diferenciadas daqueles que não dançam, a imagem da bailarina foi construída por meio de diversos marcadores sociais, culturais e políticos, que escreveram em seu corpo símbolos desta representação feminina, explicitada pela postura, gestos, movimentos, roupas e comportamentos.

Voltando à imagem da *bailarina da caixinha de música* pode-se perceber que é construído um corpo doce para a bailarina. Um corpo obediente, disciplinado, bonito, gerador de satisfação para si e para os outros, mas condenado a repetir eternamente os mesmos movimentos diante dos espelhos da vida.

O corpo do brinquedo propaga suas ressonâncias no mundo real. Todos os anos, milhões de meninas são levadas por mães ansiosas a escolas de balé a fim de desenvolver “*boa postura*”, “*graça*”, “*leveza*”, “*delicadeza*”,

“beleza” e, quem sabe um dia, brilhar num palco. A inserção no mundo do balé quase sempre é realizada pela mãe, como mais um aprendizado do universo feminino, onde qualidades “doces” como as anteriormente citadas são incentivadas nas meninas desde cedo.

Assim como os meninos são incentivados a práticas corporais culturalmente associadas ao mundo masculino - futebol, lutas, basquete, etc. - e que exigem atributos como força física, coragem, audácia, persistência, liderança, as meninas são levadas a realizar atividades próximas ao universo materno, onde aprenderão a se construir como mulheres e serão ensinadas a desenvolver características consideradas femininas - meiguice, delicadeza, recato, submissão. O balé, nascido nas cortes renascentistas e simbolizado pelas figuras das bailarinas do período romântico, encaixa-se perfeitamente no ideal de feminilidade da sociedade patriarcal (HOMANS, 2010).

O patriarcalismo, de acordo com Simone de Beauvoir (1980a), não nasceu juntamente com os sujeitos, mas foi construído socialmente e culturalmente com a evolução humana. No início da história da humanidade, as primeiras sociedades humanas eram coletivas, tribais, nômades e matrilineares, sendo organizadas em torno da figura da mãe, a partir da descendência feminina, uma vez que se desconhecia o papel masculino na reprodução. Os papéis sexuais e sociais de homens e mulheres não eram organizados de forma rígida, a monogamia não existia e as relações sociais eram igualitárias.

Com a descoberta da agricultura, da caça e do domínio sobre o fogo, as comunidades passaram a se fixar em um território. As funções sociais começaram a ser divididas de acordo com os atributos físicos: aos homens cabia caçar e as mulheres ficariam responsáveis pelo cultivo da terra e pelos cuidados das crianças. Com o conhecimento do papel masculino na reprodução e o estabelecimento da propriedade privada, as relações passaram a ser predominantemente monogâmicas, a fim de garantir o direito de herança aos filhos legítimos.

Instituindo-se, de acordo com Simone de Beauvoir (1980a), a família monogâmica e a divisão sexual e social do trabalho entre os homens e as mulheres, instaura-se o patriarcado, uma nova ordem social centrada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres. O patriarcado não designa o poder do pai, mas o poder do masculino enquanto categoria social, sendo uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios fundamentais: as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens e os jovens são hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos.

A supremacia masculina ditada pelos valores do patriarcado atribuiu um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas; legitimou o controle da sexualidade, dos corpos e da autonomia femininas; estabeleceu papéis sexuais e sociais nos quais o masculino tem vantagens e prerrogativas. Assim, a sociedade é patriarcal em sua

totalidade, pois as mulheres são submetidas aos homens tanto na esfera privada quanto na esfera pública. Embora o patriarcado tenha alterado algumas configurações ao longo dos anos, manteve em sua essência premissas do seu pensamento original.

A dominação masculina exercida pelo patriarcado não corresponde a um imaginário ou a uma ideologia, mas a um sistema performativo e simbólico que, por meio do discurso, é inscrito nos corpos dos sujeitos, gerando comportamentos, posturas e ações condizentes com o pensamento dominante.

Ocorre uma verdadeira ação pedagógica sobre os sujeitos, que reitera continuamente nos corpos biológicos os marcadores sociais e culturais relativos às identidades e aos papéis de gênero, reforçando atos, posturas, comportamentos e rotinas condizentes com o desejado pelo sistema patriarcal. Assim, o discurso social e cultural ensina às crianças como ser homem ou mulher, fortalecendo a visão de mundo patriarcal sobre a masculinidade e a feminilidade. Pierre Bourdieu (2015) considera a dominação masculina como uma violência simbólica sobre as mulheres que, de maneira doce e praticamente invisível, toma seus corpos e consciências, fazendo-as totalmente submissas ao poder patriarcal.

Controlar o corpo feminino é uma maneira de sujeição das mulheres, pois no momento em que o poder masculino define o corpo da mulher, ela irá se produzir de acordo com tais representações. Historicamente associada ao pecado pela religião cristã, a mulher foi sempre representada como possuidora de um poder perigoso associado a sua sexualidade. Assim, o corpo da mulher foi dissecado e analisado pelo discurso da ciência, produzindo um saber que a inscreveu como diferente e inferior ao homem, sendo por isso relegada ao mundo privado, onde seria controlada, tendo a função de gerar e criar filhos.

Para Michel Foucault (2014) ocorreu uma articulação do corpo feminino com o corpo social (regulação da fecundidade feminina como mantenedora e asseguradora da população), com o espaço familiar (o corpo feminino mantém, alimenta, nutre, regula a estrutura familiar) e com a vida das crianças (o corpo feminino não é apenas aquele que cuida, mas é também responsável por passar os códigos morais e éticos da sociedade para a criança). Construiu-se uma imagem negativa da mulher. Fechada e controlada no mundo privado, seu corpo foi enlaçado pelo discurso médico e concebido como uma patologia por ser considerado frágil e sensível, dependendo eternamente do cuidado e da proteção masculina.

Simone de Beauvoir (1980b) demonstra como as meninas, desde cedo, na relação lúdica com suas bonecas e ouvindo/lendo contos infantis, são incentivadas a construir uma imagem de seu corpo que estabelece ligação entre beleza e feminilidade, fazendo do espelho um medidor dos atributos que deseja ver e ouvir sobre si mesma.

Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras 'bonita' e 'feia'; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser 'bonita como uma imagem'; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos (BEAUVOIR, 1980b, p. 25).

As representações do feminino incidem subliminarmente sobre as meninas, fazendo-as introjetar as qualidades e valores associados à feminilidade predominante em sua cultura: beleza, doçura, meiguice, submissão, recato, importância da maternidade. Estas são legadas por meio de práticas rotineiras e comuns, especialmente pelas duas maiores referências na vida da criança: a família e a escola. São as palavras, os gestos e os olhares das pessoas que circulam principalmente por essas duas instâncias que ajudarão a construir a imagem de corpo, estabelecendo a construção da identidade e dos papéis de gênero que serão seguidos pela criança.

A representação social do próprio corpo é, assim, obtida através da aplicação de uma taxonomia social, cujo princípio é idêntico aos dos corpos aos quais se aplica. Assim, o olhar não é apenas simples poder universal e abstrato de objetivação, como supõe Satre; é um poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam (BOURDIEU, 2015, p. 80-81).

A escolha pela prática do balé para as meninas é um modo de reforçar a aquisição de atributos femininos, pois desde a exaltação das imagens das bailarinas do período romântico, a dança clássica é concebida como uma arte que enaltece e reforça a feminilidade socialmente desejada.

Desde os seus primórdios, a dança clássica mantém regras preestabelecidas para os corpos, definindo de maneira explícita os papéis de gênero pretendidos em sua prática. Aos corpos masculinos são atribuídos valores como força e virilidade, sendo capazes de transportar e deslocar o corpo feminino pelo espaço. Já os corpos femininos tornam-se expressão máxima da feminilidade socialmente e culturalmente desejada. Jogos de poderes atravessam os corpos, tornando o balé um dispositivo de poder.

Incorporado aos demais dispositivos do patriarcalismo, inicialmente a dança associou a imagem da bailarina à prostituição, pois a exposição do corpo feminino nos movimentos da dança realçava a sensualidade e o erotismo, o que era condenado pelo cristianismo (HANNA, 1999).

Durante toda a Idade Média, a moral cristã concebeu o corpo como algo desprezível e vil e cujos desejos e anseios precisavam ser severamente reprimidos a fim de que os sujeitos pudessem elevar o espírito sob a matéria. Conseqüentemente, a dança não era vista com bons olhos pelos detentores do poder, embora algumas manifestações populares fossem toleradas, fazendo com que a Igreja procurasse trazer muitas danças para o culto, recriando-as segundo a visão cristã.

Com o advento do Renascimento, o balé nas cortes européias foi predominantemente desenvolvido por homens que, muitas vezes, executavam papéis femininos travestidos, pois, de acordo com a moral da época, as mulheres não deviam se exhibir publicamente.

Ocorreram, na Europa, dois movimentos que desencadearam profundas mudanças na sociedade, na política, na cultura e na economia, propiciando às mulheres que, pouco a pouco, pudessem assumir o protagonismo na dança: a Revolução Francesa, no século XVIII; e a Revolução Industrial, no século XIX. Ambos os movimentos trouxeram uma nova visão sobre o corpo humano.

Judith Hanna (1999) salienta que o corpo, já envolvido com o pecado e julgado inimigo da vida espiritual, tornou-se o antagonista da produtividade econômica. Como a burguesia francesa, em ascensão, atribuiu parte do colapso da monarquia à frouxidão moral, ela converteu o corpo, até ali visto como instrumento de prazer, em instrumento de produção. Desse modo, a classe média podia cuidar de seu poder. Autocontrole significava controle do corpo e, mais adiante, controle das pessoas que se importassem com o corpo. Conseqüentemente, a profissão da dança recebeu baixa remuneração financeira e pouco interesse pela carreira por parte dos homens que dominavam a cultura. Muitos homens renunciaram à profissão de bailarino, abrindo espaço para as mulheres.

Mas não foram as burguesas que adentraram nos palcos dos teatros da Europa, pois os princípios morais do período pregavam que as “mulheres de família” deveriam dedicar-se ao lar e aos filhos, não devendo jamais exercer atividades fora do mundo privado, mantendo o recato, a submissão e a discrição. O trabalho braçal, conforme Michelle Perrot (2005), começou a ser relacionado à incapacidade intelectual, sendo normalmente desenvolvido pelas camadas populares. Deste modo, as mulheres das classes sociais mais baixas, que necessitavam trabalhar, eram associadas à imagens de degradação moral e, conseqüentemente, de prostituição.

Em virtude disso, as bailarinas da Ópera de Paris sofreram forte discriminação social, sendo “julgadas como parte do *demi-monde*, ou dos escalões da prostituição. A expressão ‘*garota de balé*’ tinha uma conotação negativa até metade do século XX e, em alguns lugares, ainda tem” (HANNA, 1999, p. 186).

As jovens bailarinas tornaram-se uma fonte de excitação, pois a exibição do corpo no balé atraía homens ricos, que se deslumbravam com as jovens e belas bailarinas, para a Ópera de Paris. Para uma bailarina tornar-se amante de um homem rico era uma opção de deixar o palco e obter uma vida confortável. Até a metade do século XX, muitas bailarinas proviam geralmente das classes populares. Para uma menina atraente, tornar-se bailarina da Ópera de Paris era um caminho de mobilidade social. Bailarinas talentosas, que conquistavam o aplauso, a atenção, o galanteio e o compromisso de admiradores ricos, eram invejadas pelas outras mulheres, pois conseguiam independência pessoal e financeira, embora sofressem preconceitos da sociedade.

Assim, a posição social das mulheres da Ópera de Paris não as tornava necessariamente mais livres e seguras, mas parecia dar-lhes uma certa (e às vezes imprudente) coragem. Essas mulheres tinham menos a perder e muito mais a ganhar saindo da linha ou conquistando notoriedade, sexual ou outra [...] Mas graças a elas, a maneira como a bailarina se deslocava entre a arte e um demi-monde decadente tornou-se tema dominante na história do ballet, e a reputação de uma bailarina muitas vezes dependia tanto da sua conduta pessoal como dos seus méritos artísticos. E não é por acaso que muitos dos artistas mais ousados do ballet nos séculos XVIII e XVI foram mulheres. Sallé e Camargo estabeleceram o modelo: de forma calculada, usaram o gosto da época pelo erotismo, teatro popular e sentimentalismo para orientar o estilo nobre francês numa direção distintivamente feminina, alargando os perímetros da arte e abrindo caminho a desenvolvimentos futuros (HOMANS, 2010, p. 96-97).

Embora muitas bailarinas tenham exaltado o erotismo e a sensualidade feminina no palco, a imagem predominante da bailarina clássica está associada às imagens das bailarinas do período romântico, que exaltaram uma mulher de sonho, uma figura idealizada de mulher, que correspondia ao ideal de feminilidade da época.

Durante o Romantismo, a figura feminina tornou-se fonte de inspiração para poetas, escritores, músicos, pintores e coreógrafos, que a representaram como um caráter puro e majestoso, chegando até a atribuir-lhe características próprias da natureza, como a índia Iracema da obra homônima de José de Alencar. A virgindade e a sensualidade femininas eram bastante valorizadas nas obras românticas, pois na maioria das produções da época a mulher é representada como uma heroína virgem, ingênua, bela e frágil, que deveria ser salva e amada por um nobre cavalheiro. As mulheres que correspondiam ao ideal de feminilidade

hegemônico eram exaltadas; já aquelas mulheres que transgrediam as normas eram apresentadas como cruéis e vingativas feiticeiras, sendo sempre castigadas nos finais das obras, que expressavam um forte caráter moral. Cabe ressaltar que os códigos morais expressavam uma moral viril que era pensada, escrita e exercida pelos homens, onde as mulheres eram concebidas como objetos.

Em geral os papéis de mulher do balé romântico não retratavam mulheres independentes, mas impalpáveis e indefiníveis sílfides ou terrosas e lúbricas camponesas, embora não escravas para o deleite masculino. Havia também as eróticas e macabras Willis, fantasmas vingativos de mulheres traídas que morreram não desposadas; elas condenavam os homens infiéis a dançar até a morte. Talvez o papel da sílfide simbolizasse a idealização da mulher como 'senhora' – compensação para a perda, das mulheres de classe média, de um papel econômico decisivo na família, com o início da revolução industrial (HANNA, 1999, p. 188).

Os principais balés de repertório do período romântico, *La Sylphide* e *Giselle*, realçavam as figuras femininas como símbolos máximos da feminilidade romântica que, de certa maneira, se tornou a imagem da bailarina. A primeira representação dessa imagem foi a bailarina italiana Marie Taglioni, intérprete da Sílfide, personagem criada por Adolphe Nourrit e Philippo Taglioni, mostrando uma mulher de sonho que pairava entre o mundo humano e o mundo sobrenatural. A própria Marie Taglioni esforçou-se para corresponder a essa imagem de feminilidade, procurando reforçar as características de uma mulher recatada, submissa, materna. Assim, procurou descolar-se das imagens que associavam dança e prostituição.

Embora as mulheres viessem para as luzes do palco e parecessem reinar com poder absoluto, o balé continuou sobre o domínio masculino, pois realmente quem tinha o controle atrás da cena eram os homens. Eles reinavam absolutos como professores de balé, coreógrafos, diretores, produtores, controlando e construindo as bailarinas segundo seus ideais. Um dos exemplos mais notórios é o pai de Marie Taglioni, que moldou a filha segundo seus princípios.

Ao enaltecer o eterno feminino no balé como um dos dispositivos de poder e de saber da arte, a mulher foi relegada a simples objeto. Por trás de todo o enaltecimento de sua figura, ela era prisioneira dos códigos morais e sociais impostos pela lei simbólica do patriarcado, que foi construída como poder, conjuntamente entre dominadores e dominados. Assim, ao sentir-se inferior, a mulher ignorava suas capacidades e era submetida ao domínio dos homens que, sem encontrar fortes

resistências, propagavam suas concepções sobre a imagem feminina. Em vista de tal fato, as mulheres construíram sua imagem a partir dos ideais de feminilidade propostos pelo patriarcado, associando sua identidade e seu papel de gênero aos paradigmas hegemônicos de seu meio social e cultural, pois “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2015, p.18)

Foi com a imagem de Marie Taglioni, reforçada pelos balés de repertório que se seguiram e que foram normalmente adaptados de contos de fadas, que começou a construção do corpo doce da bailarina clássica, criando a imagem feminina predominante no balé, que coloca a mulher como um ser de sonho e cria a imagem da *bailarina da caixinha de música*. Esta corresponde a uma figura feminina presa em uma caixa, condenada eternamente a repetir os mesmos movimentos de acordo com a mesma música, vendo sua imagem refletida em espelhos que reforçam sua prisão e calam sua voz.

DISCIPLINARIZAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS: CONSTRUÇÃO DO CORPO DOCE DA BAILARINA DA CAIXINHA DE MÚSICA

Desde o reinado de Luís XIV, o balé tornou-se um meio de ascensão social na corte. Nobres disputavam a atenção e a estima do rei através do domínio da dança. Por conseguinte, o balé converteu-se em um dispositivo de poder, pois fez os sujeitos moldarem seus corpos segundo as vontades do soberano. Para Michel Foucault (2013), o poder se constitui em uma multiplicidade de forças que circulam no meio social, não possuindo um núcleo central. São essas forças móveis e maleáveis que compõem as relações entre sujeitos e classes, entre sujeitos e instituições. As instituições são lugares onde ocorrem intensificações das relações de poder, pois expressam o pensamento ideológico da classe dominante que gera todas as conexões e jogos de poderes no meio social.

No momento em que o balé foi sistematizado e que foram fundadas instituições de ensino governamentais e particulares para desenvolver sua prática, ele tornou-se um dispositivo de poder, ligado aos interesses das classes dominantes, utilizando diversas táticas discursivas e práticas para alcançar seus objetivos. Tal como as escolas regulares, as escolas de balé centraram-se na tecnologia disciplinar para fabricar sujeitos por meio do adestramento, apropriando-se dos corpos para torná-los instrumentos eficientes.

A disciplina utilizada pelas escolas de balé tradicionais modela os corpos individuais a fim de formar uma multiplicidade eficiente e produtiva, não reduzindo as forças do corpo, mas multiplicando-as até tornar o individual

numa multiplicidade organizada. A disciplina no balé tem uma função normalizadora, estabelecendo uma prática pedagógica que ensina os códigos da dança e que também submete e ajusta o sujeito às leis sociais, culturais e políticas que regem o meio social.

Na realidade, as disciplinas têm o seu discurso. Elas são criadoras de aparelhos de saber e de múltiplos domínios de conhecimento. São extraordinariamente inventivas no nível dos aparelhos que produzem saber e conhecimento. As disciplinas são portadoras de um discurso que não pode ser o do direito; o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas da regra 'natural', quer dizer, da norma; definirão um código que não será o da lei, mas o da normalização; referir-se-ão a um horizonte teórico que não pode ser de maneira alguma o edifício do direito, mas o domínio das ciências humanas; a sua jurisprudência será a de um saber clínico (FOUCAULT, 2013, p. 293)

Tal como na escola regular, a disciplina nas escolas de balé submeteu o corpo a uma forma de poder que irá desarticulá-lo e corrigi-lo segundo uma nova mecânica do poder. As práticas disciplinares permitiram o controle das operações dos corpos e a sujeição constante de suas forças, impondo-lhes uma relação de docilidade e utilidade. Para tal, impôs algumas técnicas que colaboraram e contribuíram para a efetivação das disciplinas: distribuição dos sujeitos no espaço - nas escolas de balé os bailarinos são classificados segundo suas aptidões e desempenhos, avaliados, observados, recompensados - e controle da temporalidade - estabelecimento de horários rígidos de trabalho, sempre repetitivos e constantes, sem desperdício de tempo para o aprendizado da técnica da dança clássica.

A deferência ao mestre (proprietário de todo o saber) e as práticas constantes de exercícios são mais aproximações encontradas entre as escolas regulares e as escolas de balé, pois são os professores de dança (normalmente ex-dançarinos clássicos) que irão construir os corpos bailarinos, estabelecendo tradições e técnicas de movimentos. É por meio dos exercícios nas aulas de balé que os corpos serão moldados, de acordo com a seriação e classificação dos bailarinos.

O ponto em apreço é o 'exercício', a técnica pela qual se impõe aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas. Dirigindo o comportamento para um estado terminal, o exercício permite uma perpétua

caracterização do indivíduo seja em relação a esse termo, seja em relação aos outros indivíduos, seja em relação a um tipo de percurso. Assim, realiza, na forma da continuidade e da coerção, um crescimento, uma observação, uma qualificação (FOUCAULT, 2012, p. 155).

As práticas de exercícios irão moldar o corpo do bailarino e dirigir seu comportamento para um estado desejado, neste caso, estado de obediência e submissão ao mestre. Os exercícios irão visar não apenas a coerção dos sujeitos, mas a sua qualificação para a prática do balé. Assim, os exercícios irão marcar a aquisição progressiva do saber na dança e a aquisição dos comportamentos desejados segundo os códigos morais seguidos pela sociedade. Surgem os corpos dóceis (FOUCAULT, 2012), que são aqueles capazes de ser moldados, controlados, manipulados, submetidos pelo poder, fabricando o modelo de sujeito-bailarino que a sociedade deseja. O corpo dócil é, então, significado, representado e interpretado culturalmente.

Um dos exemplos da construção dos corpos dóceis no balé advém dos primórdios da Escola Russa, onde a formação dos bailarinos “seria caracterizada pela disciplina e arregimentação de estilo militar” (HOMANS, 2010, p. 285). Reverberando outras instituições disciplinares, o balé moldou corpos obedientes e deferentes, prontos a oferecer as respostas esperadas.

Como as mulheres predominam na prática do balé, seu corpo foi representado por meio das relações de poder estabelecidas pela sociedade e pela cultura. Foi construído um **corpo doce** para a bailarina fabricado como o corpo dócil de Michel Foucault (2012), onde são inscritos os discursos hegemônicos masculinos em relação à feminilidade, criando o mito do eterno feminino.

As representações femininas do patriarcado são forças de poderes invisíveis e seus discursos incidem sobre o meio social, evidenciando sobre várias instituições (família, igreja, escola, estado), que auxiliarão na perpetuação da dominação masculina, reforçando atos e comportamentos femininos condizentes com a imagem de feminilidade desejada. No caso do balé, foi construída uma imagem da bailarina associada às mulheres do período romântico, onde a lei simbólica da dominação se inscreveu fortemente nos corpos e nas consciências femininas, criando a **bailarina da caixinha de música**. Segundo tal aspecto, uma menina pode ser auxiliada pela prática do balé a desenvolver atitudes e comportamentos considerados caracteristicamente femininos, sendo levadas pelas mães às escolas de dança como mais um aprendizado da feminilidade. As histórias dos balés de repertório (remontados pelas grandes companhias e pelas escolas de dança clássica) reforçam a associação com o mito do eterno feminino, pois incentivam imagens de heroínas puras, recatadas, belas e diáfanas que encontram amor e proteção na figura do “príncipe encantado”.

A forte associação simbólica do balé com o universo feminino aliada à baixa remuneração para os profissionais da dança estabelecida após a Revolução Francesa, ocasionou que os homens que se tornaram bailarinos profissionais depois dessa época na Europa e nos Estados Unidos fossem, conforme Judith Hanna (1999), cada vez mais homossexuais assumidos. Somente na Rússia, onde os bailarinos eram recrutados ainda meninos por meio de testes e custeados pelo governo, a heterossexualidade foi mais comum. Deste modo, é comum construir uma imagem do balé como uma arte essencialmente feminina, sexualizando a profissão da dança.

Outros fatores importantes na construção do *corpo doce da bailarina da caixinha de música* são destacados por Judith Hanna (1999):

Os coreógrafos e diretores do balé contemporâneo - quase sempre homens – moldam as moças do balé ao ideal de feminilidade que equipara a beleza e a graça à excessiva magreza, uma estética que é punitiva e misógina. As mulheres de seios ousados e quadris estreitos evocam a fantasia masculina de deflorar a virgem. A implacável perseguição do corpo feminino ideal e inatural detém a puberdade, desequilibra os hormônios, contribui para a hipotermia e baixa pressão sanguínea, levando frequentemente a problemas psicossomáticos de submissão à fome, de vômito e uso de laxantes, que estão relacionados com o mal [...] Os coreógrafos e os empresários tratam as bailarinas como crianças, educam-nas na obediência e na deferência, chamam as mulheres de “meninas” (e os homens de “meninos”) (HANNA, 1999, p. 191 -192)

O padrão estético estabelecido para o *corpo doce da bailarina da caixinha de música* tortura penosamente este corpo por meio de exercícios físicos fatigantes e por um padrão de beleza que, de certo modo, remete a um corpo infantil, que não desenvolve as formas de um corpo adulto. Tal infantilização da bailarina é um modo de dominação (as crianças devem obediência e submissão à figura paterna).

Judith Hanna (1999) salienta que George Balanchine atrelava o balé ao mito do eterno feminino, pontuando que este remetia permanentemente à mulher. Deste modo, a mulher era realçada em suas coreografias, devendo corresponder à imagem feminina idealizada por Balanchine que, tiranamente, moldava os corpos e as mentes das bailarinas segundo seus princípios. Para Balanchine, as bailarinas deveriam ser magras e longilíneas, capazes de desafiar os limites de seus próprios corpos. Conta-se que Balanchine costumava tocar no dorso das bailarinas durante as aulas de balé, se sentisse suas costelas sem forçar, a bailarina estava em sua forma ideal.

Embora tenha sido um grande reformador do balé, ligando-o sobretudo à música e ao mundo contemporâneo, George Balanchine continuou atrelando a dança às redes de poderes que circulam pela sociedade patriarcal, reforçando a imagem do *corpo doce da bailarina da caixinha de música*.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam 'femininas', isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa 'feminilidade' muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2015, p. 82).

A construção do *corpo doce da bailarina da caixinha de música* é realizada de maneira sutil e quase imperceptível. As práticas rotineiras do balé carregam múltiplos discursos sobre os corpos femininos que acabam ressoando no meio social e cultural, instaurando saberes e produzindo verdades. Assim, as construções das imagens femininas estão sempre ligadas ao poder, sendo criadas dentro das próprias relações de poder. E é o discurso masculino que elege quais adjetivos e valores irá associar ao seu ideal feminino.

Considerando o discurso como uma forma de representação que dispõe de “uma função normativa e reguladora e estabelece mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, estratégias e práticas” (REVEL, 2011, p. 41), a representação da bailarina clássica se perpetuou ao longo dos séculos, tendo um papel ativo na construção do *corpo doce* e na imagem da *bailarina da caixinha de música*. Foi tal representação que criou as bailarinas, dando significado ao ato de ser bailarina. Ou seja, se deseja tornar-se uma bailarina, a menina deve submeter-se aos padrões estabelecidos pelo discurso que impera no mundo da dança aceitando fazer de seu corpo um *corpo doce* a fim de tornar-se mais uma *bailarina da caixinha de música*.

Cabe ressaltar que as figuras das bailarinas clássicas, ao povoarem o universo simbólico das meninas, constituem-se em seres sedutores e fascinantes, capazes de proezas corporais deslumbrantes e mágicas. E é por meio do mundo da imaginação e da fantasia propagado pelo balé que

se articula um poder cativante, mas que traz em seu cerne a repressão e a submissão dos corpos e das mentes das mulheres.

As escolas de balé, assim, são produtoras de identidades femininas no momento em que escrevem nos corpos das meninas marcas desta identidade por meio do discurso, do olhar, da postura, dos gestos, das roupas. Toda disciplina imposta ao **corpo doce da bailarina da caixinha de música** tece redes simbólicas de poderes e saberes que enredam o corpo de maneira a impedir qualquer ato de resistência à hegemonia patriarcal.

É assim que as bailarinas, por meio de seus corpos doces adestrados e submissos, encantam ao corresponderem ao imaginário sonhado quando crianças. São as **bailarinas da caixinha de música**, apaixonadas por suas imagens e capazes de tudo para perpetuá-las, inclusive castigando o corpo por meio de anorexia, bulimia, cirurgias. São as bailarinas alienadas do mundo, que vivem e reproduzem apenas o imaginário do mundo do balé, dominadas e silenciadas pelo poder de coreógrafos, diretores e produtores. A **bailarina da caixinha de música** é a eterna menina do balé, que precisa ser cuidada, reverenciada e adorada.

Mas como todo o poder gera resistência, sempre se podem estabelecer rotas de fuga capazes de libertar a bailarina de sua caixinha de música, ressignificando seu corpo e aproximando-a da realidade do mundo contemporâneo.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Desde que Simone de Beauvoir lançou a obra “**O Segundo Sexo**” (1980a, 1980b), o protagonismo feminino adentrou em cena e iniciaram as lutas a fim de garantir os direitos das mulheres. O movimento feminista trouxe outro olhar para a história das mulheres, concebendo uma nova ciência que “se constitui no reverso da medalha, na outra leitura, na voz das que foram silenciadas” (LOURO, 2008, p. 148). Assim, os estudos feministas reconhecem todas as mulheres como sujeitos sociais e políticos, capazes de decidir seu futuro, empoderando-as como pessoas.

Cabe ressaltar que o termo empoderamento feminino significa conceder às mulheres o poder de participação social, política, econômica e cultural na sociedade, respeitando e garantindo seus direitos. O empoderamento feminino abarca duas dimensões: coletiva, que envolve maior participação das mulheres nos processos de decisões na sociedade, construindo políticas públicas que possam reverter as situações de opressão; e individual, que propicia às mulheres terem consciência de si mesmas como seres singulares, desenvolvendo sua autoestima e sua autonomia. As práticas do empoderamento feminino também são dirigidas aos homens para que todos possam trabalhar em prol da igualdade de gênero em todas as sociedades.

Novas formas de relações de poder e saber estão sendo tecidas e já começam a rachar velhos paradigmas em relação às mulheres. Espera-se a construção de outros caminhos que possibilitem maior igualdade entre os gêneros e que estes reflitam no mundo do balé, rompendo *corpos doces* e libertando *bailarinas das caixinhas de música*.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.
- _____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Edições, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- _____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.
- REVEL, Judith. **Dicionário de Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BRUNO ALCIONE

NOVADVORSKI SCHEEREN

Artista visual, pesquisador e editor-chefe da revista digital *corpo explícito* (ISSN: 2675-4843). Mestrando em Artes Visuais (PPGArtes/UERJ) com orientação do professor doutor Alexandre Sá. Bacharel em Artes Visuais (2021) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Capes. Integra o Grupo de Pesquisa A arte contemporânea e o espelho/CNPq. Apresentou o Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela professora doutora Teresinha Barachini. Foi bolsista de Iniciação Científica (BIC UFRGS) e integrante do grupo de pesquisa Objeto e Multimídia UFRGS-CNPq. Organizador do *Ars Sexualis - Seminário de Artes Visuais* (2021 - IA/UFRGS e 2022 IA/UFRGS e PPGArtes/UERJ). Autor do livro *Dispositivo de arte: meu corpo contrassexual e artístico*. Expôs nas cidades de Brusque - SC; Cachoeirinha e Porto Alegre - RS; São José do Rio Preto, São Paulo - SP, Rio de Janeiro/RJ e teve trabalhos publicados na revista britânica *Haüs Magazine*. Compõe o DUOCU com o artista Chris The, Red. Juntos performaram no *FULL PINK MOON: Opera Povera in Quarantine*, EUA. Como artista, desenvolve pesquisas sobre afinidades entre sua prática artística, corpo, nudez, sexualidade, contrassexualidade, teorias do cu e espaço urbano.



Alando:



Video

Participantes 10 Bate-papo Compartilhar tela Gravar Reações

**PERFORMATIVIDADE
CORPORAL:
EVOCAÇÕES A PARTIR
DA IMAGINAÇÃO**

Neste artigo, a partir das músicas *Dedo Nucué* (2017) e *Tomara* (2017) da cantora Linn da Quebrada e do funk *Quando a vontade bater* (2020), do cantor JP aka JP, reflito sobre como suas letras podem estabelecer sua potência para uma performatividade corporal que é evocada em nosso imaginário. Apresentando como referência teórica autores como Paul B. Preciado e Michel Foucault, de onde busco suas reflexões sobre a contrassexualidade e sexualidade respectivamente.

Palavras-Chave:

corpo
aprendizagem
criação
dança
pesquisa.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendo estabelecer um ponto de encontro entre três funks brasileiros a partir de trechos de suas letras. São eles: *Dedo Nucué* (2017)¹ e *Tomara* (2017) da cantora travesti Linn da Quebrada (que também é atriz, roteirista e apresentadora), e do funk *Quando a vontade bater* (2020), do JP aka JP que é artista audiovisual, fotógrafo, ator, cantor, burlesco, gogo boy e pornógrafo.

A conexão que busco estabelecer entre as músicas, além de seus teores políticos e contrassexuais, é a performatividade corporal que elas evocam em nosso imaginário, pois a partir de suas letras temos narrativas de enfrentamento a aspectos político-sociais e uma descrição de práticas sexuais. Ou seja, com esta reflexão quero apontar a potência do funk para outras percepções de nossas sexualidades, ou melhor, observo que suas letras evocam a “contrassexualidade” proposta pelo filósofo espanhol Paul Preciado (1970) em seu livro *Manifesto Contrassexual* (2017), como também têm aspectos do que Michel Foucault (1926-1984) apontou em seu livro *História da Sexualidade 1 - a vontade de saber* (2019), no sentido de uma vontade de si, onde leio um autoconhecimento.

Preciado traz questões para pensar a contrassexualidade a partir da sexualidade e seus aspectos de natureza, ou seja, “contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (2017, p. 21), ou seja, o filósofo, entre outras questões, se propõe a pensar sobre a suposta natureza da sexualidade que serviu como base para a estrutura social construída a partir da heterocisnormatividade. Assim, o autor dá indícios de como pensar a contrassexualidade a partir dos corpos desviantes, ou seja, pessoas que são colocadas às margens das sociedades por serem quem são e, nesse sentido, a funkeira Linn da Quebrada e o funkeiro JP são vistas como objeto pela sociedade de modo geral e ao trazerem em suas músicas suas vivências, rebelam-se contra a heterocisnormatividade social ao mesmo tempo que, nas entrelinhas, afirmam que suas vidas não são abjetas.

Neste sentido, recorro a Foucault (2019, p. 19 e 26) que ao elaborar uma genealogia da sexualidade aponta que no século XVII temos o que “seria o início de uma época de repressão sexual” e que nos próximos séculos

1 Esta música tem a participação especial de Mulher Pepita.

(XVIII, XIX e XX) há uma “verdadeira explosão discursiva” da sexualidade, pois no século XVII “nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo”. Ou seja, desde então somos incitados a falar de nossas práticas sexuais. O ponto que entendo ser chave em sua reflexão nesse momento é: quem pode e como pode falar sobre sexo?

Foucault aponta que desde então, instituições como o Estado e a Igreja incitam os discursos sobre o sexo, porém observo que estes partem de uma normatização da sexualidade a partir da heterossexualidade, sendo esta o modelo social a ser seguido. Deste modo, incitou-se discursos sexuais que traziam algumas práticas como naturais em detrimento a outras. E é neste ponto que trago as narrativas dos funks (citados acima), onde Linn e JP, trazem em suas letras o que chamo de contrassexualidade, tomando aqui a reflexão de Preciado.

LINN DA QUEBRADA

Desde a primeira vez que ouvi o álbum *Pajubá* (2017) da cantora travesti Linn da Quebrada, simplesmente me apaixonei. Confesso que não me lembro quando ouvi a primeira vez, pois tenho a sensação de que sempre fez parte da minha vida, que sempre rebolei a “raba” com as músicas provocantes de Linn. Poderia escrever uma análise sobre o álbum inteiro, mas vou destacar trechos de duas músicas do referido álbum. Começo com a música *Dedo Nucué*:

Que cool, que cool é esse?
Quem quer cair dentro dele?

Primeiro põe um pé, põe outro
Depois cai dentro
Mas que cool aconchegante
Parece um acampamento
Primeiro põe um pé, põe outro
Depois cai dentro
Mas aqui tem tanto espaço
Ta mais pra um apartamento

(...)

Dedo nucué tão bom
Dedo nucué tão gostoso
Dedo nucué tão bom
Dedo nucué tão gostoso
Eu vou bater uma curirica
E vou lambar o meu próprio gozo
(LINN, 2017)

Linn começa sua música com um afrontamento à heterocisnormatividade que ao chamar a atenção para o cu, perguntando “que cu é esse?” e que segue com o convite para “cair dentro dele”, pondo o pé e “caindo dentro” temos a sensação de estar acolhidos como quando estamos acampando e com isso damos conta de que há tanto espaço que “ta mais pra um apartamento”. Ou seja, a funkeira constrói através da linguagem verbal-musical uma performativização do corpo como também do cu. Provocando através de nossos ouvidos - fato que para mim soa com ironia, afinal os ouvidos são outra parte de nosso corpo que é composta por um “buraco” - uma reflexão sobre o cu e como ela (e nós) nos relacionamos com nossos cus.

Ao discursar sobre a espacialidade do cu, noto que Linn da Quebrada chama a atenção para a importância das vivências de corpos/corpos/corpes e suas práticas sexuais a partir do cu, mas para além de seu discurso que entendo como contrassexual, percebo que a cantora através desta música chama a atenção para a existência das pessoas dissidentes a partir do cu, pois como Preciado afirma “o ânus [cu] é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?)” (2017, p. 32). E assim, ao comparar cu ao apartamento, coloca entrelinhas das subjetividades dessas/desses corpos/corpos/corpes. A partir daí, observo a construção de uma performatividade na letra do funk [Dedo Nucué](#). Afinal, para mim, é impossível ouvir a música e não imaginar a cena, de entrar no cu como entramos em nossos apartamentos e casas e que na sequência é explorada através da ativação da prática sexual anal.

Ao nos convidar a entrar em seu cu (apartamento), Linn da Quebrada, nos desloca novamente, agora nos tirando deste (apartamento) ou talvez ainda estando nele, mas colocando em cena seu corpo (ou o nosso), afinal “dedo nucué tão bom” e “é tão gostoso”. Já estamos nus e com a atenção voltada para nossos cus. Nossas mãos deslocaram-se, levando seus dedos para o orifício que é abjetificado pela heterocisnormatividade. Desta forma, considero que Linn nos conduz com maestria a uma contrassexualidade performática. Ao menos em minha imaginação que pulsa ao ouvir essa música, pois tenho vontade de enfiar a mão no rabo - esteja onde estiver - e brincar com minhas pregas, enfiar os dedos no cu. Dançar, cantar junto, no intuito de afirmar que sim, outras práticas sexuais são possíveis e tão naturais quanto às ditas como modelo.

Na sequência, quando Linn diz que irá “bater uma curirica”, acredito que seu convite não é bater uma punheta (no caso de pessoas com pênis) ou uma siririca (para pessoas com vagina), ela convida a todas, todos e todes a se voltarem para seus cus. Fato que, como mencionado acima, Preciado aponta como contrassexual, por isso minha reflexão é sobre a construção através da linguagem verbal-musical de seu funk ser uma [contra-performance-sexual](#).

Já no verso final do trecho em questão, Linn é categórica em dizer que depois de se permitir tocar no seu cu, ela goza e que irá lamber seu “próprio gozo”. Para além dessa experimentação, a funkeira está nos dizendo que sim, é possível ser feliz e ter prazer anal. Claro que ela não dita isso como regra, mas abre essa possibilidade de realização através do gozo anal, o que amplia e provoca a forma como nos relacionamos com o gozo. Mais uma vez, percebo indícios da presença da contrassexualidade em sua música, pois “pelo ânus, o sistema tradicional de representação sexo/gênero vai à merda” (PRECIADO, 2017, p. 32).

Este ponto de provocação e confronto à heterocisnormatividade que Linn faz em seu funk *Dedo Nucué*, me leva para a segunda música da cantora que trago para minha análise em relação a contra-performance-sexual existente nas letras de suas músicas. Quando Linn evoca o cu, dando-lhe centralidade em sua música e que para ela esse momento é de gozo, na música *Tomara* (2017), a funkeira aponta perfeitamente o porquê do cu ser gostoso a ponto de lhe fazer gozar. Nesta segunda, a crítica da cantora é à prática sexual normativizada pela heterossexualidade, como observamos nos versos

*Eu não queria que chegasse soca a vara meu bem
Uma lambida nos zoinho é tão gostoso também
Vai mordendo o corpo inteiro assim pra me conquistar
Ha-ha, ha-ha, Ah*

*Eu não queria que chegasse já sentando meu bem
Faz um carinho com a boca no mamilo também
Aquela pegada tão gostosa faz delirar
Ha-ha, ha-ha, Ah*

*De pernas pro ar tudo de cabeça pra baixo
Troquei os paus pelas mãos
Aqui o buraco não é pra macho
De pernas pro ar tudo de cabeça pra baixo
Troquei os paus pelas mãos
Aqui o buraco não é pra macho*

(...)

*É sempre a mesma coisa
Farinha do mesmo saco
Não fazem nada com nada
Chupa aqui
Chupa acolá
São três posições, tão prontos a gozar
(LINN, 2017)*

No primeiro verso que trago, Linn da Quebrada afirma que não quer o que observamos como uma prática sexual tradicional heterocentrada, estritamente relacionada a penetração, seja ela vaginal ou anal, pois “uma lambida nos zoinho é tão gostoso também”. Existe nesse trecho da música uma provocação para a sexualidade além do que é dito, entendido e praticado como ato sexual, ou seja, a performatividade sexual vai muito além das práticas pautadas na heterocisnormatividade. E que, quando nos permitimos experimentar nossos/hossas corpos, copas, corpes podemos ter outras sexualidades.

Se tomássemos a pornografia [mainstream](#), esta música de Linn é uma crítica aos conteúdos adultos dessas plataformas, pois sabemos que nas mesmas a prática sexual é predominantemente voltada para o gozo do homem branco cis hétero, ou seja, mal observamos a troca de beijos, é praticamente tirar a roupa e “meter”. E quando o homem cis branco heterossexual goza, finaliza-se a relação e cada um segue sua vida. Deixando a mulher a “ver navios” no seu desejo de gozo. Na composição, a cantora deixa claro que “não queria que já chegasse sentando meu bem”, a prática sexual é também composta por uma “pegada deliciosa” vinda de um carinho no mamilo feito com a boca. Esta é outra música de Linn da Quebrada que me tira o fôlego e me faz visualizar mentalmente uma boa foda.

Na sequência, a cantora adverte que de “cabeça para baixo” e “trocando as pernas pelas mãos” o “buraco não é pra macho”. Ou seja, novamente, Linn deixa claro que sua música é uma crítica ao macho (homem) branco cis heterossexual. Assim, ter esse momento de prazer, é muito além do que é dito é constituído como prática sexual em nossa sociedade que está pautada numa estrutura machista que abjetifica quaisquer outras sexualidades, sendo que, muitas vezes, a prática no breu da noite, escondida em uma hipocrisia.

Com isso, o trecho final é o xeque-mate nessa música, pois a funkeira coloca que é “sempre a mesma coisa”, apenas um “chupa aqui / chupa acolá” e por fim que “são três posições, tão prontos a gozar”. Ou seja, nem no cu - retomando a música anterior - chegaram e já querem gozar.

O funk de Linn da Quebrada, aqui ressaltando as músicas escolhidas para minha reflexão, me faz pensar na [contra-performance-sexual](#), onde a cantora com muito talento provoca nossa imaginação, elevando a performatividade das sexualidades ao patamar da imaginação e assim nos provoca a não apenas fantasiar, mas realizar essas práticas sexuais, experimentando dedar nossos cus para gozarmos.

JP AKA JP

JP aka JP é um artista que conheci em abril de 2021, casualmente através da postagem de uma amiga em seu perfil do [Twitter](#). Na postagem, a mesma relata que havia sonhado com ele, marcando seu perfil desta rede social. Logo minha curiosidade me levou a saber quem era, foi então que conheci o primeiro hit do cantor. E após ouvir consecutivamente por bastante tempo, quase que diariamente e em vários momentos, resolvi trazê-lo para esta reflexão, traçando paralelos com as músicas de Linn da Quebrada.

Passei a segui-lo nas redes sociais e ele me contou que “em 2020 resolvi tirar do papel a ideia que tinha de lançar músicas dançantes e divertidas com letras que representassem melhor a sua vivência, sendo a primeira uma versão do hit funk [Quando a Vontade Bater](#) (2019, PK e PK)², música pela qual fiquei viciado, mas não me sentia representado pela letra. Senti que precisava fazer minha própria versão.” (JP, 2019)³.

Este fato me chama a atenção, pois até o momento do diálogo com JP, não tinha conhecimento desse fato. Sem entrar em muitos detalhes, pois meu propósito aqui não é esse, achei muito interessante o incômodo de JP com o funk que apesar de dançante, sua letra não o representava, fazendo-o elaborar sua própria versão, da qual me apaixonei de imediato:

*Tu diz que tudo nessa vida um dia passa
Mas vontade de fuder eu nunca vi passar
Meu bem, o armário era o problema
E hoje nem cabide eu tenho
Não vou me esconder, nem me guardar
Mente visionária, um pouco afeminado
Tu gosta do meu estilo e do rabão que eu tenho (Eu sei)
Me pega de jeito, eu sempre fico apaixonado
Eu sou romântico, otário
E se tu chama, eu venho
Porque*

*Quando a vontade bater
Vai chamar pra fuder
Que é comigo que você gosta
De frango, de quatro, empino meu rabo
Caralho, não goza (Aaah)
Me dá na boca (Me dá, vai...)*

*Quando a vontade bater
Vai chamar pra fuder*

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXYWIIWHVUs>>. Acesso em: 14 maio 2021.

3 Relato do artista.

Que é comigo que você gosta
De frango, de quatro, empino meu rabo
Caralho, não goza
Me dá na boca

(Agora é tua vez)
Tu toma, tu soca, tu vira, nós troca
Versátil, na foda, sei que tu gosta
Tu toma, tu soca, tu vira, nós troca
Versátil, na foda, sei que tu gosta
(JP, 2020)

A música começa chamando nossa atenção sobre nossas vontades sexuais, esse desejo único que nós, enquanto seres humanos, vivenciamos no cotidiano que é transar sem necessariamente ter objetivos pautados na estrutura heterocisnormativa, principalmente, em aspectos mais conservadores. Quanto a este desejo quase que diário, como diz a letra, o “armário era o problema / E hoje nem cabide eu tenho/ Não vou me esconder, nem me guardar / Mente visionária, um pouco afeminado”, ou seja, claramente o cantor está falando de sua sexualidade, de que quando estava no “armário”, este sim era seu problema e não “fuder”. Esta expressão é conhecida dentro da comunidade LGBTQIAP+, utilizada, principalmente, por gays homens cis. Estar no “armário” é sobre não viver praticamente, pois nossa sociedade heterocisnormativa em sua estrutura social e política marginaliza nossas vivências. Quando JP fala que “nem cabide eu tenho” observo como uma bela metáfora sobre não conseguir voltar mais para este armário, este espaço de exclusão social.

Sedgwick (2007, p. 22 e 26) diz que a “epistemologia do armário deu uma consistência abrangente à cultura e à identidade gays, ao longo do século XX, não significa negar que possibilidades cruciais em torno e fora do armário passaram por mudanças importantes para as pessoas gays”, sendo uma “estrutura definidora da opressão gay no século XX.” JP em seu funk discursa sobre si apresentando suas vivências, cantando-contando como é esse outro lado do armário e se “esconder” e “guardar” não caberia mais entre seus estilos de vida.

JP de modo geral, transborda sexualidade nesta música. A grande maioria dos seus versos provocam, mesmo que no campo da imaginação, um balanço do corpo, vai e vem, mexe e remexe, olho no olho e olhares de canto. *Quando a Vontade Bater* apresenta sua vivência sexual, ao mesmo tempo em que me faz pensar a possibilidade de ser um caminho da performance, enquanto linguagem artística.

Seu viés contrassexual é inquietantemente provocador. Como afirma Preciado, a contrassexualidade

provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (...) e sim a contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual. (PRECIADO, 2017, p. 22)

Desta forma, o pensamento de Paul me faz pensar no funk de JP como essa produção discursiva de uma contrassexualidade que através do gozo intersecciona a existência do artista. E assim, são tecnologias de resistência diante de uma sociedade que é, entre outras coisas, lgbtqiap+fóbica, racista e feminicida. Quando ouço a música [Quando a Vontade Bater](#), meu corpo começa a pulsar e se mexer. É rapidamente tomado por uma vontade de balançar a raba diante de hegemonias estruturantes de nossa sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, busquei através dos funks [Dedo Nucué](#) e [Tomara](#) da cantora travesti Linn da Quebrada e do funk [Quando a Vontade Bater](#) de JP aka JP, refletir sobre suas músicas e suas intersecções com debates sobre vivências, discursos de si e contrassexualidade.

O corpo é o eixo central entre todos os assuntos, como a vivência de uma travesti que entre outras atividades é cantora e assim através de suas letras retrata o seu cotidiano. E também, a de um corpo bicha no qual suas práticas sexuais são ferramentas de luta para a desconstrução de um sociedade (como a nossa) preconceituosa.

Observar minha reação corporal ao ouvir essas músicas, me levou a tensioná-las pelo viés da linguagem da performance nas artes visuais - meu campo de atuação enquanto artista e pesquisador. A linha utilizada para esta costura foi a de propor que ao ouvir tais músicas, para além de suas propostas originais e possíveis leituras políticas e sociais, todas nos permitem uma performatização do corpo evocadas por nosso imaginário [Dedo Nucué](#) nos transporta para o cu, automaticamente imagens de cus aparecem em nossa frente (imaginação/pensamento). Chama nossa atenção para este lugar em nosso corpo que pode facilmente ser relacionado com a arquitetura. Seja no viés de “biopolítica” se pensarmos em Michel Foucault ou no “apartamento da(o) Playboy” de Paul Preciado. Já na música [Tomara](#), Linn da Quebrada, de alguma forma também segue nesta reflexão sobre corpos/corpas/corpes nos espaços, porém me parece que seu atrevimento é em relação a sua sexualidade e

como a mesma a exerce. Letra que também me é provocante a uma imaginação performática.

Na música de JP, *Quando a Vontade Bater*, meu corpo é tomado pela imaginação que venho debruçando-me neste artigo. Consigo visualizar, como um voyeur, o cantor em plena prática sexual através desta canção. Observo a potência de sua letra em deslocar meu corpo diante do espaço, assim como a performance desloca o corpo do artista.

Por fim, a performatividade corporal evocada pelo imaginário, se deu como reflexão a partir dos funks apresentados, tencionados também a partir de minha prática enquanto artista visual que, também, se utiliza da linguagem da performance. Areladas a conceitos que me são importantes a história da sexualidade e da contrassexualidade. Pontos que me permitem seguir pensando na potência da performance a partir do dispositivo de arte nas desconstruções/construções de nossas sociedades.

Referências

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. - 8ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019a. ISBN: 978-85-7753-294-0.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017. ISBN: 978-85-66943-13-9

SEDGWICK, E. K. *A epistemologia do armário*. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 28, p. 19–54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>. Acesso em: 3 dez. 2021.

MSA. PAOLA VERDUN

Doutoranda em Memória Social e Bens Culturais pela UNILASALLE-Canoas/RS, Mestra em Educação, Especializada em Gestão e Docência no Ensino Superior e Graduada em Dança pela ULBRA-Canoas/RS. Atualmente é professora particular e na Híbridus Instituto de Arte e Cultura em Porto Alegre/RS, de diferentes práticas corporais integradas: Pilates, Danças, Yôga, Dança Estilo livre, Jazz Contemporâneo, Meditação e Reiki. Pesquisa com os temas Educação, Corpo, Dança e Sagrado, na perspectiva dos Estudos Culturais, dos Estudos Foucaultianos e da Memória Social

mover marca

Falando:

Interromper Vídeo

Participantes 18

Bate-papo 2

Compartilhar tela

Gravar

Reações

MacBook Air

MEU CORPO POLÍTICO NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DO CORPO¹

1 Uma versão inicial deste trabalho consta nos Anais do X Colóquio Internacional de Filosofia e Educação, que ocorreu online, dos dias 05 a 09 de outubro de 2020, os quais foram transformados em livros, sendo um deles o Afirmar, inventar, re-existir: o que pode uma educação filosófica? textos individuais e estudos coletivos.

Palavras-Chave:
corpo político
hegemonia
potência de agir

Desde o ano de 2018, faço parte do grupo de Estudos do Corpo, coordenado pelo Professor Wagner Ferraz, em Porto Alegre/RS e que está este ano na sua décima edição. Constituindo-se como um espaço para admitir o corpo em sua multiplicidade, em 2020 foi proposto elaborar um corpo político a partir das ações pensar, escrever, dizer e fazer. Admite-se um corpo pensante (em sua materialidade e intensidade), considerando-o como físico, psicológico (mente), social, histórico, cultural e discursivo em suas possibilidades criadoras, as suas imagens e representações. Então pensar, escrever, dizer e fazer se atravessam e atravessam nossas práticas o tempo todo, e assim nos movimentamos continuamente.

Neste processo de organização de encontros online por conta da nossa situação de pandemia, estivemos pensando muito acerca das possibilidades de ação desse corpo, nessas condições que se apresentavam repentinamente e que tendiam, nos pareceu, a perdurar por algum tempo. A partir de Vigiar e Punir (FOUCAULT, 1997) estudamos juntos sobre aquele corpo com pouca ou nenhuma possibilidade de ação na modernidade. Artigo então esses estudos à história do filósofo, que mobilizava ações pelos grupos menos favorecidos na França de sua época (entre 1926 e 1984). O que ele diria se estivesse hoje, aqui no Brasil, vislumbrando a nossa situação política e de pandemia? Foucault questionava os sistemas de exclusão criados pelo Ocidente quando do início da época moderna (em sua cronologia, desde fins do século XVIII). E é neste caminho, de questionamentos, que se dirige este texto.

OS ESTUDOS DO CORPO (POLÍTICO)

Penso então em algumas práticas vigentes no País atualmente, que vêm trazendo sérias inquietações e novos desafios sociais a enfrentar. Nesta perspectiva, alguns encontros dos Estudos do Corpo me reportaram ao documentário GuerrasdoBrasil.doc, da Netflix. No primeiro episódio, historiadores e antropólogos falam sobre o processo de colonização do país, mostrando como foram forjadas algumas legitimações que tornavam legais as práticas de escravidão e morte de indígenas que habitavam essa região que hoje chamamos de Brasil; assim como

depois é mostrado que os negros africanos também eram trazidos para cá com o mesmo objetivo. A força da hegemonização do pensamento europeu e o quanto isso nos atravessou, de modo que até hoje temos guerras entre essa população que luta pelos direitos, pela sua existência e de sua cultura e os (des)governos que atuam ao longo da nossa história. Aquelas do passado e algumas atuais são práticas de “dominação sobre seres econômica e socialmente inconvenientes” (SITE ESQUERDA.NET), que durante a pandemia “nada tem a contribuir com a sociedade”, o que justifica deixá-los à própria sorte. Então são corpos que podem simplesmente ser invadidos, contaminados pela covid-19 e morrerem?²

Depois, pensando em dualismos e radicalismos, lembro-me do quanto em muitas ocasiões são defendidos pontos de vista dualistas sem que se perceba, acreditando que se está investindo em um novo pensamento, uma ruptura de modelos antes vigentes e hegemonizados, quando na verdade se está praticando e reproduzindo mais do mesmo pensamento radical. Também, lembro-me da minha dissertação, quando discorro sobre a questão da criminalização da pobreza e do quanto aqueles “corpos pobres” do século XVIII até meados do século XX passaram a ser combatidos veementemente (VERDUN, 2017), inclusive como estamos vendo hoje, de outros modos. Não é novidade que a pandemia mostrou ainda mais claramente o abismo das desigualdades sociais brasileiras, escancarando os preconceitos enraizados no país há muito tempo, os quais acreditava-se estarem resolvidos e esquecidos pela população:

1. [...] o ser humano, ao mesmo tempo, sujeito do conhecimento e objeto de saber: o grande dogma da modernidade filosófica; 2. [...] a mudança de estratégias do poder, que visa o disciplinamento e a docilização dos corpos [...]; 3. [...] a objetivação (o indivíduo como objeto de saber e ponto de aplicação de disciplinas) e subjetivação (o modo segundo o qual o sujeito se reconhece enquanto tal) do corpo, através dos quais se implica uma verdade essencial do homem. (SITE ESQUERDA.NET).

Assim, pergunto como esses estudos reverberaram em mim, naquela situação de afastamento social do início da pandemia? No sentido de me perceber um corpo político com multiplicidade. Por vezes tenho acesso ao lugar de fala no grupo, onde sou a professora que guarda memórias dos movimentos que fez durante o processo de pós-graduação. Mas também estudo outras temáticas por outras perspectivas, tanto teóricas quanto empíricas, onde realizo diversos exercícios de pensar. Nestes momentos posso articular o que me movimenta nos Estudos do Corpo com os outros conhecimentos aos quais tive e tenho acesso e com os ensaios escritos

2 A publicação de acritica.com de 18 de março de 2020 alerta para a continuação da violência, do descaso governamental e da invisibilização aos povos indígenas no início da pandemia da covid-19 no Brasil.

sobre dança que realizo. Então penso eu corpo político múltiplo, que pode se movimentar e ser atravessado por diversas esferas de estudo, da vida, do cotidiano, do isolamento, de conhecimentos diversos, de costumes e crenças, de fé. Não há hegemonia entre os saberes que adquiro e que crio, todos são parte de mim e faço parte deles, me atravessando e movimentando continuamente e assim me constituindo diferente a cada instante. Sempre reconhecendo, no entanto, que quanto mais sei, mais preciso saber.

Às vezes revisito imagens representativas de vários aspectos colocados nos nossos encontros online, tentando articular com tantos saberes diferentes, e com as infinitas possibilidades de ação de um corpo, em seus direitos, deveres e na construção de conhecimento para si mesmo e para os outros. O compromisso social assumido como uma dessas possibilidades de ação pode ser uma devolução de tudo que recebemos enquanto nos movimentamos dentro de nossos contextos e nas condições que se apresentam. É um exercício constante capaz de nos fazer pensar o que pode uma educação filosófica que nos faça pensar, escrever, dizer e fazer algo pelos grupos sociais hoje em luta? Como podemos pensar, escrever, dizer e fazer para contribuir com os movimentos anti homo e transfobia, racismos, machismos, e outras formas de segregar corpos?

Referências

ESQUERDA.NET. **Para compreender Michel Foucault**. 29 jun. 2014. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/para-compreender-michel-foucault/33201>. Acesso em: 28 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Editora Vozes, Petrópolis, 1997.

GUERRASDOBASIL.DOC. Luiz Bolognesi. **Séries Netflix**. 2018.

VERDUN, Paola. O Programa Mais Educação como Estratégia de Governamento da Infância Pobre. **Dissertação de Mestrado**. Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Luterana do Brasil. 2017. 127 fls.

VIEIRA, Ivânia. **Escritas do Corpo**. SITE ACRTICA. Disponível em: <https://www.acritica.com/blogs/escritas-do-corpo-blog-da-ivania-vieira/posts/indigenas-e-a-pandemia-covid-19>. Acesso em: 20 Mai. 2021.

CARMEN PRETTO

Pós- Graduação, em andamento, em Linguagem e Poética da Dança pela FURB/SC.
Graduada em Licenciatura em Dança pela ULBRA / Canoas 2017. Participou como bolsista do programa PIBID/ULBRA, 2017 e por dois anos bolsista pela FAPERGS - PPGDEU ULBRA/ Canoas, 2014 a 2016. Como professora atuou em escolas de projetos sociais e educacionais e em cursos livres com o ensino da dança. Atua como professora, bailarina, coreógrafa, direção artística e curadoria de eventos artísticos. Como artista já produziu, criou diversos trabalhos em dança. Como educadora tem se dedicado à formação e conservação dos Bailes Flamencos, ministrando cursos, oficinas, workshop. Coordena projeto de Estudos Flamenco, participa de grupos de pesquisa e atua como professora de dança.

DOR, ESTILHAÇOS E CORES

Palavras-Chave:
corpo
dança
aprendizagem
criação

Início meu relato destacando o tema de um dos encontros do curso “Aprendizagem e Criação: Processos de um corpo político” do Estudos do Corpo, que ocorreu no período de agosto a dezembro de 2020, onde o ministrante do curso, Wagner Ferraz, apresentou três imagens para pensar aprendizagem e criação: dor, estilhaços e cores. Cada imagem apresentada reverberou em mim muitas sensações naquele momento do curso.

A imagem “dor” foi apresentada através de um texto escrito por Ferraz (2018), intitulado “*Não me reconheço mais nesta carne que me tortura*”, onde ele relata a sensação de dor no momento de uma crise renal. A imagem “estilhaço” foi apresentada através de uma vídeoconfissão intitulada “*Estilhaços ao Léo*”, onde o artista Leonardo França é convidado a embarcar em suas próprias conexões criativas. E a imagem “cores” nos foi apresentada com o vídeo “*As cores das Flores*”, onde uma criança cega precisa escrever uma redação sobre as cores das flores.

Naquele momento me encontrava numa situação incômoda, devido a um acidente, que me deixou por seis meses imobilizada. A dor me limitava de ser ágil e independente. Como criar condições para me sentir bem, me sentir útil e ser criativa? Eu já me encontrava em um processo de aprendizagem e criação, sem me dar conta.

A cada encontro do Estudos do Corpo, os temas eram colocados para reflexões e diálogos, onde os estilhaços iam se atravessando, cruzando e se conectando no meu corpo num exercício de pensar e repensar de outros modos. Mantendo a ação de experimentar e direcionando a atenção para buscar perceber o que eu não estava percebendo, entendi como tudo isso me colocava a “pensar, a fazer, a dizer e a escrever”¹. Esse movimento foi extremamente necessário para entender o corpo em aprendizagem e criação.

Nesta trajetória potencializei minha visão sobre as dores, estilhaços e cores, o que me levou a criar um trabalho coreográfico, intitulado “Com Fluência”², com a participação de alunas intérpretes/criadoras,

1 Ações propostas no Estudos do Corpo.

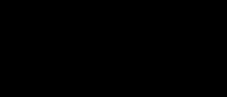
2 Encontro de mulheres, cada uma com sua singularidade artística, apresentam seus processos criativos em dança de forma livre e temporal. Essa dança, atravessada pelos movimentos do Flamenco, num improviso constante, com essência fluida e controlada, tansitará na intenção contemporânea do corpo. Nossa referência para a criação, está no corpo como movimento constante que gera energia para ação e para reação, nos proporcionando estar presentes em nós mesmos COM FLUÊNCIA.

em minhas aulas de dança. A proposta partiu de uma vulnerabilidade comum entre nós, o fato de estarmos vivendo uma pandemia³ e de nos encontrarmos somente através de uma plataforma de conexão por vídeo, realizando aulas *online* e traçando caminhos possíveis para estudar o flamenco música/canto/baile.

Nos encontrávamos em isolamento, com medo, atentas aos cuidados com a saúde e com nossos familiares, onde a cada encontro *online* percebíamos a necessidade de buscarmos equilíbrio emocional. Foi então que a meditação e a atenção aos *CHAKRAS*, se fez presente em um dos encontros *online*, num diálogo informal e necessário, e numa brincadeira iniciamos nosso laboratório criativo.

Portanto, as três imagens apresentadas no curso em questão, que prenderam a minha atenção e me convidaram a pensar meu corpo, a expor em palavras as sensações de dor, estilhaços e cores, me possibilitaram potencializar as experiências desse momento tão delicado, de modo poético e criativo.

Trabalho construído na pandemia 2020, pelas intérpretes/criadoras Carmen Pretto, Iessa Medeiros, Fernanda Leão, Lucimara Lopes e Simone Rosales. https://www.youtube.com/watch?v=w_32ikU5a-M&t=2s



RAFAEL MUNIZ

Porto Alegre/RS
rafaelmunize@gmail.com

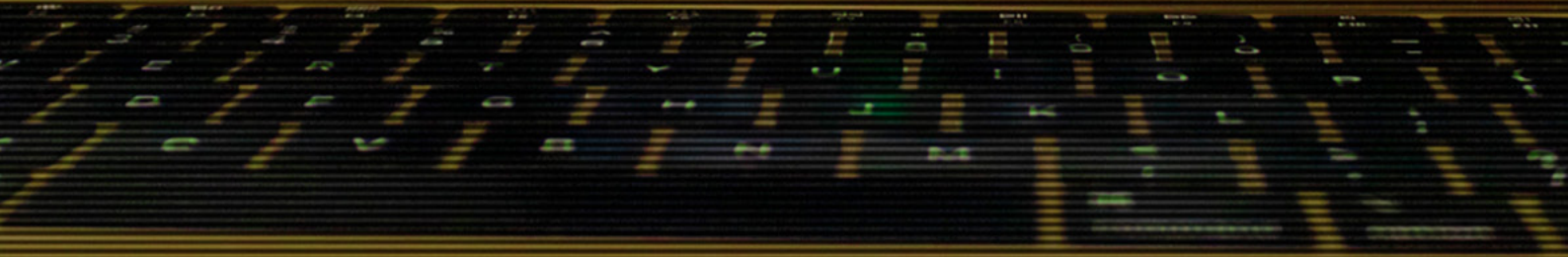
Rafael Muniz é Artista (Porto Alegre/ 1991), artista graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2019). Trabalha com diversos procedimentos, tais como desenho, fotografia, vídeo, objetos e instalação explorando as relações simbólicas entre as religiões de matriz africana e o catolicismo popular. Através dessas relações propõe uma composição reflexiva sobre os espaços de poder representados pelos objetos utilizados. Utiliza o conceito de sincretismo como metodologia poética a partir de sua vivência religiosa como umbandista. Ganhador do Prêmio Maria Conceição Menegassi, 2013 e selecionado no Arte como Respiro, múltiplos editais pelo Itaú Cultural, 2020. Participou de exposições individuais como *Corpos*, em 2016 (UFCSPA) e *Desejos Desenhos*, 2014 e 2015; exposições coletivas e internacionais, como a *Mostra Um Minuto de Si* (UDESC, 2020) e 5ª Edição 2020 do *Fresta Mostra de Audiovisual Experimental*, em *Narrativas de Resistências & Invisibilidades* (FURG, 2020); entre outras exposições. Possui publicações nas quais aborda seu processo de criação e análise de obras de outros artistas. Conta com obras em acervo da Universidade Feevale, UFCSPA e no acervo da curadora Paula Ramos.

10 11 12
Gestão financeira da video



- Participantes
- Bate-papo
- Compartilhar tela
- Gravar
- Reações

MacBook Air



AUTOFIÇÃO ETNOPOÉTICA: NOTAS DE ENCRUZILHADA¹

¹ Trabalho com a encruzilhada como campo poético de existência e resistência a partir da abordagem do Historiador Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino.

Palavras-Chave:
aprendizagem
processo
encruzilhada
corpo

Esse texto poético foi constituído por diversas vozes desdobradas a partir dos relatos e registros ao longo das aulas online do curso [Aprendizagem e criação: processo de um corpo político](#)². As palavras foram compostas como prosa poética contínua, cujo movimento não linear lança mão de uma construção poética contrária à cientificista e acadêmica para, então, fissurar o tempo cronológico dos encontros. São todas elas linhas escritas por pequenas notas de encruzilhadas, onde alinharei intersecções epistemológicas produzidas a partir daquilo que disseram, de minha interpretação, e daquilo que o leitor irá traduzir e produzir, fatores distintos que formam o cruzamento, o ponto do meio para a reflexão e constituição de um corpo em prática de estudo, interpelado por mil assuntos, um corpo formado por 201 pedaços de Exú: um corpo-texto exusíaco³. Em outras palavras, um corpo-texto em devir, uma mudança a partir de leituras bifurcadas, como encruzilhadas. Ancoro a experiência de leitura na palavra *flâneur*, que Benjamin irá resgatar da poesia de Baudelaire, como conceito indissociável do indivíduo moderno. Ou seja, aquele sujeito que estabelece relações mais próximas à cidade e por isso aberto ao estranhamento. Malandro para alguns, ele descobre a vida a cada passo e é nessa medida que provooco o leitor: tornar-se *flâneur* de um texto bifurcado em metáforas e analogias.

2 Curso ofertado pelo Estudos do Corpo e ministrado por pelo Prof. Dr. Wagner Ferraz.

3 Exusíaco é um termo utilizado por Luiz Antonio Simas, a partir das características do Orixá Exú, mensageiro, dono das trocas e da comunicação.





O início também é um fim

Começo pelo meio, por um meio⁴, pela encruzilhada, cruço, cruzamento e pela bifurcação do discurso misturado na panela de barro com óleo de dendê quente. Começo também pelo adoçado com o melado da palavra. A palavra que mela o lábio nocivo da i-mesura catalográfica de origens ilíacas:

O ano da pandemia

Os anos da pandemia

Em uma pesquisa no Google sabe-se que o beija-flor bate suas asas 90 vezes por segundo, que [Gilles Deleuze](#) nasceu em 1925, 66 anos e 7 meses antes do dia em que eu nasci. Também se descobre que hidroxicloroquina não serve como prevenção nem como tratamento contra a Covid, que oxalato de escitalopram é uma boa droga contra a ansiedade, depressão e TOC

no mês do desgosto, do cachorro louco, de gatos no cio

Nota: 01 Repensar os modos de falar e dizer não

02 Abertura do mapa

Coordenadas, bússolas, astrolábios, estetoscópios . Para, respira

Uma vida sem “e”? ou uma vida sem “ou”? ou uma vida? Ou várias vidas?

Ou vidas que se desdobram? Ou corpos que se amontoam.

Novas categorias discursivas são postas à mesa, sobre a mesa, com a mesa e com tudo por cima dela. Daniel Spoerri. [Tableau Piège](#), Série Sevilla n. 16, de 1991.

Entramos em resistência procurando novas formas de viver, um novo corpo que muda e muda a própria mudança e seu trânsito com novas linguagens.

o texto é uma escultura a construir

um discurso além da palavra em movimento heterogêneo, em uma encruzilhada ~~virtual~~. Questão metodológica desse espaço [virtual ou não].

Rede de cont[R]atos. Respiração é fundamental, atenção à respiração! tornar-se mais presente com a respiração. Respirar, respirar – até se tornar [presente/ausente]⁵. Como foi a semana? Uma merda? (será que posso responder assim?). Resultado. Cansaço. VírgulaVigiarPunir⁶ – construção de um corpo político, corpo em suas multiplicidades de ação⁷. [O que pode um](#)

4 LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes visuais na universidade. (pg. 15-34). BRITES, Blanca; TESSLER, Élica (orgs.). O meio como ponto zero. PPGAV UFRGS. Editoria da Universidade. 2002.

5 A pausa para respiração é um convite prático realizado no início de cada encontro dos Estudos do Corpo, Aprendizagem e Criação: Processo de um corpo político.

6 Vigiar e Punir, de Michel Foucault.

7 O corpo e sua multiplicidade de ação – um corpo político nos estudos. Essa concepção é norteadada pelo ministrante Wagner Ferraz ao longo das trocas simbólico-afetivas nos estudos.

corpo?⁸ Abre-se o rizoma, de um mapa, das dobras desse corpo barroco.
Os assuntos estão conectados onde tudo é “prática”. Vírgula

Esse texto é uma prática

De uma sociedade que cansa, uma sociedade do cansaço⁹. Nota
número 01: repensar a sociedade do controle sobre os corpos de sujeitos
disciplinados, dóceis e produtivos, seguindo regras e normas

desviantes desse programa: tarados, loucos, dissidentes, excluídos

registrados por fotografias em meados do séc. XIX – frenologia –
cronofotografia – Muybridge – a modernidade falida [mecânica] –
tipologia – Walker Evans – Nadar – ficção – Fuentcuberta – o exótico – o
outro – alter – Diana Arbus

but, yes, we can! Everything, ever! And ever! I say “YES” to everything

nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso¹⁰

high society depress colapso, ansiedade de tudo e todos, desempenho
acima de tudo, desempenho acima de todos, “deus acima

de tudo, deus acima de todos, acima de todos mesmo,
pisando na cabeça”¹¹.

A questão metodológica desse espaço,
não propõe o que se diz como verdade absoluta

perspectivando o olhar

a diferença? Really?

fissurar a vida contemporânea para romper com modos automáticos,
como? discrepância?

Aprendizagem do percurso, daquilo que nos torna nossa própria
produção, produção de si e de outros alters.

Um alter diferente para cada um

Deveria pensar no tempo como anacronia/sincronia
de uma imagem-palavra

Que Benjamin incorpore em um terreiro para nunca mais subir
exercício de espera – não suporte mais estar comigo

Fazer dizer escrever pensar para rasgar

Ir e voltar num movimento circular

8 O que pode um corpo, questão que se desdobra e está presente nos estudos a partir de Spinoza e Deleuze.

9 “A sociedade do cansaço”, do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, foi uma das leituras realizadas nos encontros para discussões nos cruzamentos processuais de vida e arte.

10 FOUCAULT, M. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do traba-lho. In: RABINOW, P.; RABINOW, H. Michel Foucault: uma trajetória fi-losófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 299.

11 Trecho da letra “Eu Vou”, de Hot e Oreia part. Djonga. Álbum Rap de Massagem. 2019

Pensar micro – feito lupa catando piolhos –
a aprendizagem de si e dos outros.

A docência exige um processo de criação
constante [micro-macro] com-em-nós nos encontros
~~comem-nos encontros~~ – Enúgbarijó

Multiplicidade... tentacular

Um corpo que pensa e consome, come, engole pra devolver

Diferente – Enúgbarijó

pensar é corporal e única função que não nos podem exumar,
por isso é político

~~“O escafandro e a borboleta”~~¹²

O corpo como escafandro, sarcófago e quartinha contendo um mundo
como prática e condição de existência.

O pensamento borboleta

criador de imagens para entender

um corpo que evita o moralismo do corpo-problema e o julgamento desse
corpo-que-pensa e dos objetos circundantes sadomasoquistas.

Uma prática é feita pelas regularidades

Um exercício da espera, de estar presente [respirar sempre] novamente

Estriando canais infinitos

“Pensar está no processo do vivido [...] ‘para acabar com o julgamento de
Deus’” [Artaud](#). Senhor!

Nota 02: andar-caminhar arbóreo e rizomático

Repetir, repetir – [Baush – Steve Reich – Clapping music](#) – tudo começa com
a respiração – para ficar diferente¹³

Transmutação do corpo em árvore – do autômato moderno à árvore –
do corpo sagrado

à afetação cuja entrada por vias-veias-veios-nós-paralelos-rizomas-
raízes-rede-ceiva-madeira-terra-pedra-corpo-em-um-só-capra-cabala-
bala-balada-to [move anywhere-www](#) penetra

Nota castradora: Aterrorar um corpo na metafísica do conhecimento linear

Fracionar a carne, separar músculos de órgãos com bisturi, Hemostático
35ml para estancar, reduzir tudo à técnica, esgotar os encontros

Trazer para fora o fígado, a bile, educar os órgãos por outro espaço

[Tiradentes](#), de Pedro Américo

12 “O escafandro e a borboleta”, livro de Jean Dominique Bauby, 1997, adaptado em filme em 2007.

13 Repetir repetir – até ficar diferente, Manoel de Barros

Estudo sobre Tiradentes, de Adriana Varejão
A lição de anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt.

Ponto-e-vírgula

Por onde olhar (?), por onde perspectivar o olhar ¹⁴(?) por lugares provisórios, lançadores de olhares, passíveis de se mudar-desdobrar (atenção: visada primária e luneta angulados e nivelados)

Siempre muévete experience eppur si muove

But pausar também é pensar

Criação não se restringe a resolução, mas na criação de problemas somatizados a partir de um corpo esquizioanalítico-acupuntural conectável

7°C chuva: 2% umidade: 76 % vento: 13 km/h em busca do tempo perdido dissolvendo nos poliedros das experiências, mais um teste

Parmênides de Eleia e Heráclito

Permanência e mudança – performance ritual e movimento, Nagô, Yorubá, Jeje, Ijexa, Bantu –

o mito rito na repetição modificam-se com o tempo, são outros e diversos corpos que dançam, o mito atualiza o rito, o rito atualiza o mito o corpo atualiza a performance

o mito presente em nove planos do Orun¹⁵ imanentes ao Ayê¹⁶
a filosofia nagô tangenciando os planos de imanência deleuziano, sem transcendência, sem código de barras

Meu grito na tronqueira assalta tua cara

Sou fruto do conflito entre a pele e o que me simula

Mas ninguém é feliz numa ré absoluta

Da complexidade de um passarinho ao sintetismo da letra “m”

o céu criou outro modelo na mão da caneta carente

Eu não temo na morte, a morte, temo a imortalidade; eu não temo hoje o dia de cinza, temo hoje o dia de Páscoa, porque sei que hei de ressuscitar, porque sei que hei de viver para sempre, porque sei que me espera uma eternidade, ou no céu, ou no inferno.

O problema não são as coisas, mas o que faço com elas:
em meu almofariz alquímico

Manipulação, medição, meditação, mediação, indução, convicção, poder

14 Atenção: mirar pela luneta do teodolito e manusear com cuidado, assim como com qualquer instrumento óptico de precisão.

15 Orun: “Céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos da concepção ioruba” (PRANDI, 2001)

16 Ayê: “Terra, mundo dos homens. Outro nome para Orixá Onilé” (PRANDI, 2001)

foder-feder
cheirar a carreira diferente
afastar da cruz meu céu da boca
macumbar a encruza do teu caminho
contaminar teu córtex –
transmutar tua fronteira em femino
o meu bem e meu mal
a auteridade como potência
a presença se dissipou
nosso norte é o sul – Torres Garcia – na quebrada
numa nova coordenada
uma negra é pura caiada
preciso morrer todos os dias pra nascer diferente, rente rés do chão.
disse Guimarães Rosa
o real não ‘tá na saída nem na chegada
se dispõe para a gente é no meio da travessia jornada
desejo apaixonado do presente
dispositivo inaplicável porque depende
da episteme ao diapositivo
passo-a-passo
análise sintática de um problema nuclear
cegueira-glaucoma-antolho
mil e um segundos mil milissegundos de pontos de foco
por que na definição do que é um ser humano não há menção de um corpo?
Paralelismo da natureza
Fio de crença e equilíbrio
Cadáver tronco
decano analogia autofagia resiliência professor epistemologias sobre inerente e
silente assintomático sítio logia diligência broxa reensejo inferi stripper
“corpo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/corpo> [consultado em _____]
Presente-prisão-calibre-arma-profano-mens-sana-dominus vobiscum
Soma é pulsação, fluência, liquidez, cachaça e água ao mesmo tempo
Sabe-se o que pode meu corpo ao encontro com o teu.

Quando o remédio vira veneno¹⁷

Na cabaça de Ossanha¹⁸

Que não é traidor – Errado Vinícius!¹⁹

Traidor é a dor do mal que decompõe na medida em que reduz as conexões

louça quebrada

Scolopendridae

Alcaloides e flavonoides

Nelumbo Nucífera

A língua enrola e quase a engulo, os pelos do corpo arrepiam

Urticaria colinérgica

“Quando é possível identificar a causa das lesões, como ocorre nas urticárias agudas e nas crônicas induzidas, a primeira medida terapêutica consiste em suspender o contato com o agente desencadeante das crises [...] Relaxe. Estresse não é causa primeira para o aparecimento da urticária, mas pode piorar os sintomas”²⁰

Nota 04: 04 parafusos

02 pinos

S3 e S4 \$

Um orçamento, por favor?

não me ignorem

‘tô falando com vocês

a trilha está interessante

geral tá esperando

esperando o quê ?

não olham o chat no início porque é só bom dia

Bah! Vi a temperatura em Sampa! Detesto calor!

Amando a chuvinha aqui em SP depois de dias de máximas quentes

a trilha está ótima!

Gente, isso não é passa tempo (ou passatempo ou passa-tempo). Isso já é o encontro de hoje

17 SIMAS, Luiz Antonio. Pedrinhas miudinhas. Ed. Mórula. Rio de Janeiro/RJ. 2013

18 Ossanha, Ossain, Ossanha é o Orixá yorubano das folhas, das matas que curam, do remédio e do veneno.

19 Referência à música “O canto de Ossanha”, de Vinícius de Moraes e Baden Ppowel, do álbum Os afrosambas, de 1966.

20 Prognóstico extraído do site do Dr. Dráuzio Varela. Link: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/urticaria/> acessado em 16 de novembro de 2020, às 7h21, em uma segunda de insônia.

Já iniciamos
legal ver a carinha de quem tá no aguardo da fala
como vocês estão se sentindo hoje neste início de encontro?
Meu teclado é devagar no iPad, então rola uma certa angústia.
tentando manter os olhos abertos
Eu estou, como já falaram, super zozona e com os olhos ardendo muito, pq
estava finalizando um trabalho de revisão.
super alongamento
fazendo café
Tá fazendo mistério. mas tá de roupa ainda.
Observando nossa conversa
Esperando respondermos.
Batendo punheta com uma mão e digitando com a outra
oketaaconteseno?
Comendo chocolate!
deitado
tu tá me dando medo
Observando, refletindo sobre o que está se dando neste espaço daqui
Esperando surgir o espaço
o que acontece na ausência da figura do professor?
na ausência do prof a gente fica chato e exigente
deitado, dando pin nos nossos vídeos e observando nossa reação com tudo
isso
a ausência é a presença!
de que maneira lidamos com a estranheza de uma Aula e um Educador
ausente? que ausência é essa? uma aprendizagem que acontece sem a
gente prever
presença ausente
Meu discurso não existe!!!
como é difícil fazer valer aquilo que não “vemos”.
aproveitando teu poder para fazer o que quiser.²¹
Pausa. Respira. Daqui a pouco dá certo. Foram só alguns minutos para
desestruturar a expectativa. Torcer um
modo discursivo, mesmo que já distorcido pela remotabilidade do sistema

21 Diálogos trocados entre os participantes dos estudos enquanto apenas se ouvia a voz do ministrante Wagner Ferraz, no dia 9 de outubro de 2020.

operacional utilizado para um fim, de muitos outros fins. Até mesmo
nesse
sistema remoto sente-se a necessidade do indivíduo presente em frente
à câmera. Um panóptico virtual.
Há uma imprevisibilidade do novo, tensionado em uma fragilidade dos
negócios humanos²² na qual o homem deve
enfrentar os problemas da modernidade sem nenhuma garantia

Schmock²³

Qual resposta que assumo quando me posiciono?

Quem será o analfabeto do futuro?

[H]a nocividade nesse discurso [?]

Não habito o caos da palavra, também não fiz nela fundações, sapatas,
nem vigas

Rasguei, montei e as virei

Again and again

We wait for something. We hope, we lose hope, we move closer to death.

Finally, we die...

Alone in the whole world. More daring and lighter than a Bird

Pois não posso, não devo

Não quero viver como toda essa gente insiste em viver

Não posso aceitar sossegado

Qualquer sacanagem ser coisa normal²⁴

Não posso

Viver aqui sentado tentando levantar desse chão

Já era

Não posso viver com ninguém no cangote puxando o cabelo

apontando o dedo na minha ferida

Não querer ver é ser conivente

Já era

22 ARENDT, Hannah. A condição humana. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
VICENTE, José João; MARTINS, José Reinaldo. Arendt e as características fundamentais da ação.
SABERES, Natal RN, v. 1, n. 13, Mar. 2016, 107-119.

23 Termo em alemão presente no texto “Pequena História da Fotografia”, de Walter Benjamin. Na
nota do tradutor João Barreto, Schmok “tem sua origem num romance do realista do século XIX Gustav
Freytag, Jornalistas, e designa aí jornalista sem escrúpulos.” Esse texto poético tem suas partes
inescrupulosas onde abro as palavras dos participantes à todos.

24 Trecho da letra “Bola meia, bola de gude”, de Milton Nascimento. Esse trecho viralizou quando
citado pelo ex-jogador Walter Casagrande a respeito da contratação do jogador Robinho, condenado
por estupro na Itália.

Se não tenho arma pra brigar,
Já era
que pelo menos minha palavra seja flecha
Já era
certeira no tempo
Já era
Jacta est

—
Quando os Deuses dançam fazem meu corpo cavalo!

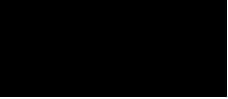
Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

FOUCAULT, M. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, P.; RABINOW, H. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 299.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes visuais na universidade**. (pg. 15-34). BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (orgs.). O meio como ponto zero. PPGAV UFRGS. Editoria da Universidade. 2002.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**. Ed. Mórula. Rio de Janeiro/RJ. 2013



CHRISTIAN GUSTAVO DE SOUSA

Designer gráfico. Artista visual. Fotógrafo. Mestrando em Poéticas Visuais pelo PPGAV - UFRGS, sob orientação da Prof.^a Dra.^a Mônica Zielinsky (UFRGS) e coorientação do Prof. Dr. Leandro Colling (UFBA). Pós-graduado no Curso de Especialização em Artes Visuais - Cultura & Criação pelo Centro de Educação Profissional a Distância do SENAC do Distrito Federal (Unidade EAD - SENAC - DF) (2011). Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (UnB) (2002). A partir de 2002, CEO e fundador da The Red Studio. Em 2014, foi eleito Alumnus Honorável do Comitê Local da AIESEC em Brasília e vencedor da categoria Mid-Career Alumni do Hall of Fame da AIESEC no Brasil. Em 2012, lançou o livro *Voices of my Mind* em comemoração aos 10 anos de carreira. Em 1998, selecionado para a AIESEC (Organização Internacional de Estudantes Universitários), atuando na assessoria de Relações Corporativas. No ano seguinte, é eleito Diretor de Relações Corporativas. E em 2000, para a Presidência da AIESEC em Brasília. De 2002 a 2006, foi Assessor do Ministro dos Transportes, trabalhando no Governo Federal, na área de Orçamento de Investimento. Desde 2016, tem focado sua carreira artística, principalmente fotográfica, pesquisando temas como o corpo, a nudez, a sexualidade e a pós-pornografia. Teve trabalhos expostos em diversas cidades como São Paulo, Santos, Campinas, Amparo, São José do Rio Preto (SP), Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS), na revista britânica *Haüs Magazine*, na revista alemã *My Gay Eye* (*Mein schwules Auge*), entre outros. Juntamente com o artista visual Bruno Novadvorski, criou o DUOCU. Em parceria com os artistas Hugo Faz e Leandro Tupan, organiza os eventos *Corpo de Quinta* e *NU Papel*, ambos na cidade de São Paulo. Membro do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS/UFBA) na linha de pesquisa *Artes, gêneros e sexualidades*. Por fim, editor-chefe da revista [pós]CORPOS (ISSN 2675-728) e colaborador da revista *Falo Magazine* (ISSN 2675-018X)



- Participantes
- Bate-papo
- Compartilhar tela
- Gravar
- Reações

MacBook Air



**CRONOTOPIA:
TEMPO LUGAR
CÉLULA MOLÉCULA
PENSAMENTOS
FLUTUANTES SOBRE
O QUE PODE O CORPO**

Palavras-Chave:

tempo

lugar

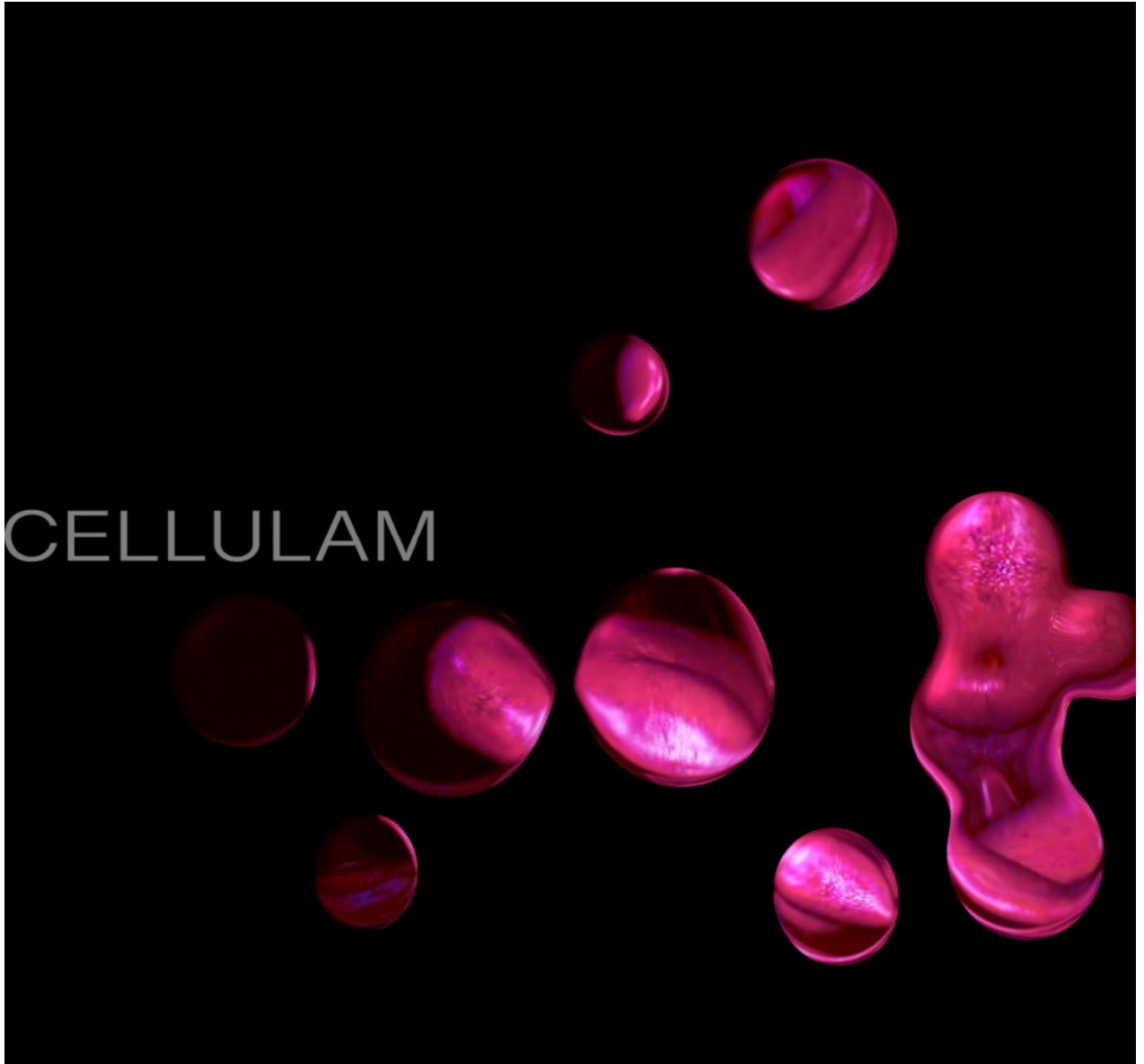
corpo

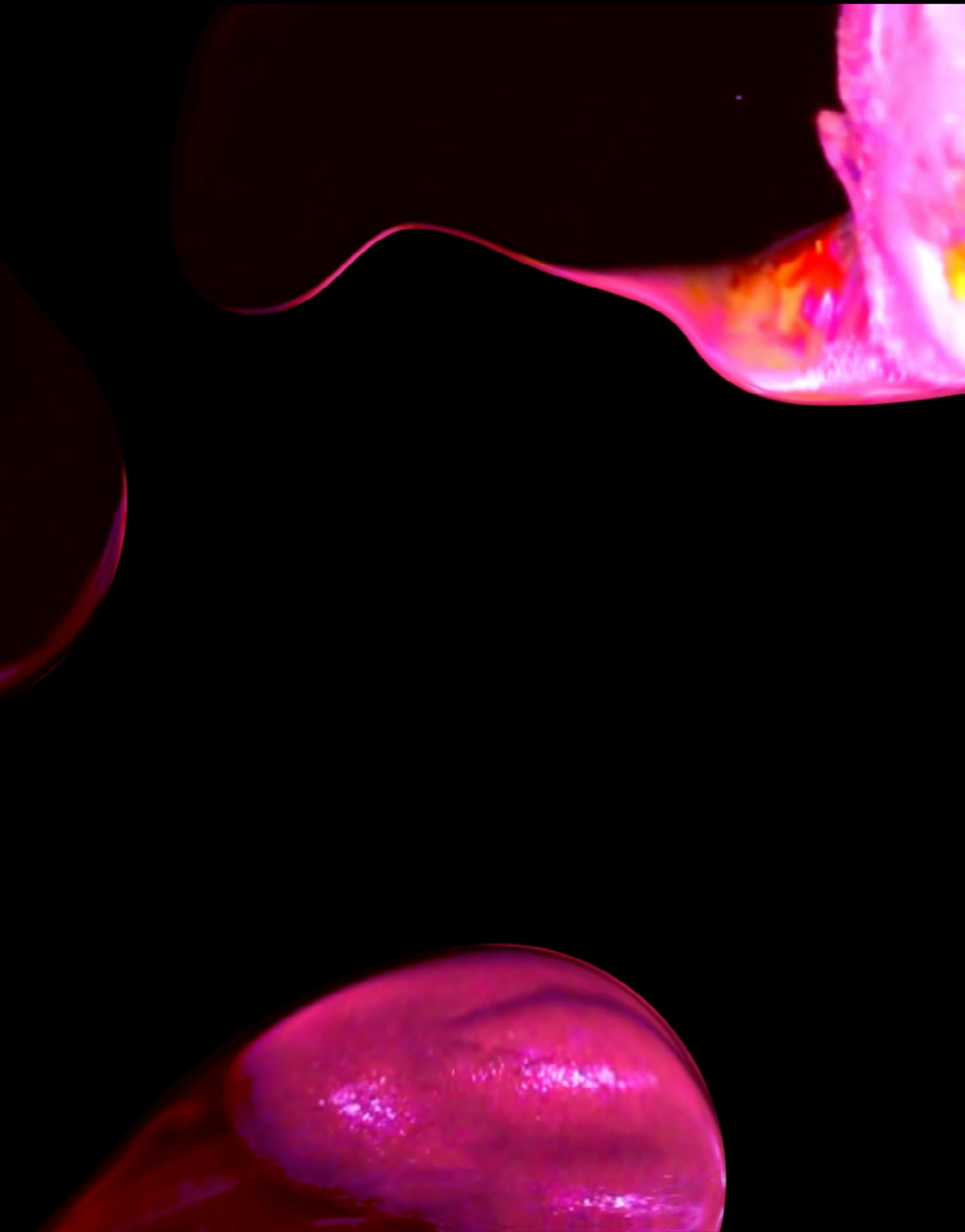
arte

videoarte

qual o lugar do tempo em nosso tempo em nosso lugar em nosso corpo?
como posso pensar o que pode o corpo se o lugar do corpo altera de
lugar pra lugar, de tempo pra tempo? o lugar do meu tempo é o corpo
que habito neste exato nanosegundo, no próximo nanosegundo já será
outro corpo outro lugar outro tempo. qual o lugar do tempo que o meu
corpo existe? qual o tempo do lugar onde meu corpo habita? qual o
corpo do lugar que meu tempo vive? como posso escrever sobre o lugar
do tempo no meu corpo? qual célula me define? qual célula compõe a
molécula que compõe o tempo do meu corpo neste momento que clico na
tecla A?

Trilogia Cronotopia: Cellulam. Chris, The Red.
Videarte (Frame). São Paulo/SP. 2021.
<https://bit.ly/CTRCronotopiaCellulam>







quando penso no meu corpo ou no corpo de bruno novadvorski trepando com o meu, qual lugar no tempo nossos corpos ocupam? qual o exato tempo que nossos corpos resistem para existirem em um lugar?

quando penso no meu corpo beijando a corpa de bruna kury, qual tempo ficou marcado no lugar das línguas que se tocaram? quais células ocuparam o lugar da existência do desejo?

quando penso no corpo em meio a outra.e.o.s corpa.e.o.s com
cus,

bucetas

e picas -

bruno

paulo,

nanda,

alex,

fábio,

glauco,

paulx,

profania,

sadan,

edu,

fred,

xerxes,

felipe,

alan,

dogo,

chaos,

gustrava,

beto,

profania,

suellen,

cláudio,

johnnybigu,

ney,

shaffer,

luiza,

crystal,

rainer,

saulo,

rainnery,

luferr,

dita,

charles

etc. etc. etc. num contínuo trocar de fluxos, fluidos, jatos, líquidos, porras, salivas, gozos, qual lugar o tempo ocupa na construção da molécula, do desejo, do sexo, do prazer, da existência?



Trilogia Cronotopia: Moleculo. Chris, The Red.
Videoarte (Frame). São Paulo/SP. 2021.
<https://bit.ly/CTRCronotopiaMoleculo>







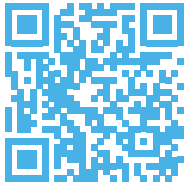
como pensar o que pode um corpo quando o tempo em que existo neste exato momento é violento. racista. transfóbico. machista. lgbtqiap+fóbico. capacitista. sexista. tão cheio de escuridão? ou, como idealiza agamben, seria justamente na escuridão que compreenderemos o lugar do tempo ou o tempo do lugar do/no nosso corpo. manter *“fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas a escuridão (...) perceber na escuridão do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo (...) é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não só de manter fixo o olhar na escuridão da época, mas também de perceber nessa escuridão uma luz que, dirigida até nós, afasta-se infinitamente de nós”* (Agamben, 2014).

pensar o que pode um corpo para mim, artista, é pensar o que pode a arte. o que pode meu corpo na arte. o que pode minha arte no corpo. é desfragmentar meu corpo no tempo no lugar. é tornar molécula e ainda não satisfeito, tornar célula e cada célula uma força do tempo, em todos os tempos, o deste momento, o de ontem e do que virá. e cada célula uma presença de existência e resistência do lugar que ocupo agora, ontem e amanhã.

por fim, o que pode o corpo que é corpo que é célula é espaço é mutação é ontem é amanhã é presente é molécula é metamorfose é o que há é o que já foi é o que pode ser é memória é desejo é real é líquido é imensidão é essência é natureza é sexo é o não sexo é não-binário é ruptivo é utopia é distopia é o meio é passageiro é (r)evolução é mutável é mundo é o micro é infinito é fim e é começo. é lugar. é tempo. cronotopias. e meu corpo. seu corpo. sua corpa. corpe pode ser...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. tradução Davi Pessoa Carneiro. 1. ed. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. (Filô/Agamben)



Trilogia Cronotopia: Corporis, Chris, The Red.
Videoarte (Frame). São Paulo/SP. 2021.
<https://bit.ly/CTRCRonotopiaCorporis>

CORPORIS







ALLAN BRASILEIRO

Ator formado pelo método Stanislavski no Teatro Escola Macunaíma em SP. Graduado em Produção Cênica pela UFPR. Artista-pesquisador do teatro, da performance e da dança. Participou de espetáculos infantis e adultos, performances, vídeo-arte, eventos de arte e cultura em SP, PR, SC, RS e Argentina. Em 2018 na cidade de Curitiba, prêmio Galha Azul pelo espetáculo cri nsia, o qual estava performer. Idealizador do Leitura-Perform AO VIVO no Instagram.

Visualizar



Participantes 10

Bate-papo 2

Compartilhar tela

Gravar

Reações

Sair

MacBook Air



**LINGUAGENS DO
CORPO E DA VOZ:
PROCESSOS
POLÍTICOS,
DE PREPARAÇÃO E
CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

Palavras-Chave:
corpo
processos
criação
expressão
performance

Pensar corpo sob diferentes perspectivas teórico-práticas: filosófica, espiritual, fisiológica, ciências políticas, artes da cena. Corpos dóceis submetidos à opressão da sociedade do cansaço desde os Tempos Modernos carregando o pensamento linear, estruturalista, da moral, da verdade, da ordem, da razão e da aproximação de modelos ideais, são fortes opressões capitalistas a serem consideradas nas corpografias do instrumento corpóreo d@s **performers** entrelaçados pelos processos de criação artística. Fabião traz a ideia (2009, p.240): “Como propõem os **performers** com seus programas, o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos”.

A formação de pensamentos presente neste texto baseia-se em todas as existências em determinado tempo-espço de corpos políticos portadores de memórias, vozes, diferenças, ideias, rupturas de modelos e extensões do universo, totalmente imersos nos processos de criação artística, pretendendo possibilidades de desconstrução da racionalidade do/sobre/para corpos por meio de estímulos da voz, das vozes políticas, das singularidades, investigando a vibração da voz provocadora de estados que propõem movimentos, presença cênica e corporal: ação, fisicalidades, teatralidade, jogos de palavras, diálogos que inspiram outras vozes, percepções, espaço, presença, olhar, concentração, jogo, criação, improviso, dança. Corpos mortos-vivos chamamos os instrumentos dóceis, matéria que ocupa o tempo-espço dos **artistas-performers** cujos processos de criação e aprendizagem facilitam corpos romperem hierarquias, compartilham conhecimentos e pensamentos de diferentes áreas do saber. A criatividade ativa e estimula percepção poética. Seguindo no raciocínio, Silva (2017, p. 152) questiona: “Quais encontros convêm a cada um de nós? O que pode um corpo? Qual o poder de ser afetado e de afetar de um corpo?”.

Cada corpo é particular e está em conexão com o universo que reflete a percepção individual das realidades. Corpo – instrumento mediador de experiências no tempo-espço em que estamos, atravessando a existência, propondo transformações, afetos, sendo afetado e transformado. Segundo Larissa e Teresinha (2004, p. 463): “O corpo aqui se destaca como condição ontológica e epistemológica de o homem ser e estar no mundo. O corpo é afirmação da existência do ser. É como corpos, como sujeitos encarnados que nos atamos ao mundo,

que nele vivemos, que nele nos situamos, que conhecemos”. Na jornada de existir, por exemplo, experiências com enfermidades são reflexos sinais de disfuncionalidades energética, emocional, espiritual e fisiológica. Mas também a pressão e a opressão que a sociedade impõe desde sua estrutura transmite sensações desconfortáveis, o que chamamos de dor. Sentir dor é sinônimo de fraqueza, desequilíbrio na sociedade do esgotamento, que o autor Byung-Chul Han (2015) discorre no livro “Sociedade do Cansaço”. Contudo sentir dor, sensibilidades, desequilíbrios também é algo do ser humano. Somos corpos mortos-vivos. Somos corpos Butoh. Cada no seu lugar de corpo, de fala, de escuta.

Diante do panorama, estamos traçando o mapeamento das etapas do pensamento rizomático nos caminhos exploratórios de entendimentos de como se dá, ou está se dando, fazendo-se acontecer, processos de construção, mergulhos em palavras, ideias, pensamentos e aprendizados sobre o corpo como cartografias políticas, linhas esparramadas em diversas direções de expressividades, modos de pensar e existir. Pensar o corpo faz-nos aprofundar na multiplicidade de estudos, memórias, experiências, mistérios, descobertas biofísicas, autodescobertas, artes, espiritualidade, ciências políticas e filosóficas. É válido mencionar que o estudo em questão tem como objeto o corpo do artista-performer-pesquisador Allan Brasileiro: órgão sexual masculino e homossexual, negro, ora morto porém vivo, intenso nas emoções, nas sensações, nas inquietações, nas impaciências, no cruzamento de milhares de pensamentos acerca do existir na sociedade de relações estabelecidas pelo poder; mais o acúmulo de registros ao longo da trajetória da vida nos tempos-espacos, corpo vivido na periferia da capital do estado de São Paulo, submetido a uma educação básica religiosa, disciplinadora, tradicional, sexista e de preparação para a reprodução e geração de riqueza: capital. Na busca incessante por modelos, por estruturas impostas, deparamos com outras frentes de pensamentos, diferentes conexões entre saberes, experiências em lugares outros (intercâmbio cultural dentro e fora do Brasil), propondo atravessamentos de olhares na descoberta da singularidade, de reconhecimento das diferenças, micropolíticas em movimentos, constantes modificações. Na obra “Mil Platôs I” (1995, p. 27), Deleuze & Guattari colocam: “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo”. Em outra linha de raciocínio, reflexão: você já teve perda de parte da sua história no mesmo tempo-espaco em que esta trajetória misteriosa vem se construindo? É sobre a morte, o ritual de passagem da cronologia da matéria. Dançar para e com as sombras, tudo dança, move-se, performa. Quanto tempo do dia você dedica para o ócio? Você já percebeu detalhadamente o fluxo de energia da própria respiração? Vibrações da voz estimulam estados, expressões e intenções do/para/no corpo. Somos loucos, transviados, excluídos da sociedade! É apavorante pensar e sentir sintomaticamente a opressão que o capitalismo exerce



Foto: Allan Brasileiro (janeiro/2021)

sobre os corpos. Ao passo que é impressionante o movimento proposto pela expressividade coletiva na sua diferença quando olhamos cada artista na sua singularidade.

Corpo, na sua perspectiva histórica, carrega pensamentos construídos e impostos pela estrutura social segundo nossas vivências, mas também a existência pulsa modos de pensar versus modos de existir na tentativa de (des)alinhamento com o sistema capitalista. Retomando a obra “Mil Platôs I” (1995, p. 13), Deleuze & Guattari trazem: “Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação”.

Nesta trajetória, pensemos sobre a vida, sobre a [performance-arte](#) e sobre o diálogo com os públicos, pensando na realidade em que tanto artistas quanto públicos estão inseridos. O panorama exposto acima, em resumo, retrata a trajetória de tentativa de alinhamento de ideias a fim da construção dos pensamentos, dos olhares sobre a vida e sobre a arte. Ser artista. Corpo-ser. O objeto de estudos é o próprio [performer](#) e suas vozes na tentativa de desconstrução do pensamento racional acerca do corpo, a fim de romper com as estruturas, desmercantilização, desracionalização para desestabilizar, possibilidades de diálogos de verdades, vozes, discussão para problematizar, denunciar até o limite que não haja violência para com os outros e ser arte aplicada nos processos de criação e de preparação corporal por meio de estímulos do corpo, da voz, das vozes políticas, das singularidades na expressividade da cena. A reflexão que se instaura com a pesquisa em pauta é sobre a desburocratização do pensamento na tentativa teórico-prática da ruptura da soberania da racionalidade sobre corpo (herança do pensamento estruturalista), estimular os sentidos, as vozes para propor ação, movimento e expressão nos laboratórios de preparação e criação artística de [performers](#) – corpos mortos-vivos. E, segundo Volmir e Letícia (2008, p. 1216): “O “conteúdo” que eventualmente pode vir a ser gerado dificulta a leitura significativa, algo próximo da ordem do conhecido, mas, inevitavelmente, dispara sentidos.”

Voltando-se para os “Estudos do Corpo” em seu curso “Aprendizagem e Criação: Processos de um Corpo Político”¹, vale pensar sobre a multiplicidade desses estudos! Atravessamentos entre olhares de diferentes áreas do saber impactam em intersecções, espalham linhas, dialogam-se ou não, abrindo possibilidades para diferentes práticas do pensamento sobre corpo, que nos remetem aos modos plurais de compreender a diferença, ou ainda a singularidade. Pensar no que nos move nos encontros sob diversas perspectivas, afetos e experiências afetivas com referências nas memórias, histórias, linhas dos caminhos errantes que traçam a trajetória do meu corpo-ser nas vias das artes, considerando olhares de estudiosos, pesquisadores e atuantes na área da performance art; de acordo com o olhar de Spinoza é aquilo que me

1 Curso ministrado por Wagner Ferraz em 2020/02.

move, que me afeta, capacidade de afetar e ser afetado, respeitar o tempo das nossas vivências interiores – respeitando o espaço de subjetividade, descondicional racionalidades. Pensar corpo em diferentes posicionamentos é o exercício da escuta, do aprendizado, da abertura para expressão de identidade para, inicialmente, realizar o mapeamento referencial teórico traduzido em palavras, imagens, ideias de organização de desejos de pesquisa, exposição do corpo e da voz na expressividade do **performer** nos sentidos e direções ao movimento do pensamento rizomático, o enfrentamento dos processos: de criação e de atuação na **performance**, de raciocínio, construção e aprendizagem artístico-político-contra-regras-explosivo-resistência-estética, pós-estruturalista no sentido de romper com modelos, dadaísta, desviante, reflexo das obras de arte surgidas a partir dos processos de criação artística. A história, as vozes e o próprio corpo do artista propositor da pesquisa são condutores da reflexão sobre a conexão de pensamentos, entrelaçamentos entre diferentes áreas do saber, pretendendo a criações e **performances** com olhares sobre Ação (método Stanislavski), Viewpoints e dança Butoh, como proposta de aplicação artística no processo de corpos em movimentos cênicos, expressividades, da voz como instrumento político e de expressão no processo de preparação cênica propondo: encontros, afetos e possibilidades do fazer artístico-teatral-performativo, respeitando os universos e diferenças de cada corpo-instrumento disponível para tais práticas na tentativa de desconstruir o pensamento racional acerca de corpos.

Estudar performance é falar sobre a vida. Segundo a Revista Sala Preta (FABIÃO, p. 239): “a matéria da **performance** é a vida, seja do espectador, do artista, ou ambas”. Além de sobre a vida, também pensar o corpo sob diferentes perspectivas teórico-práticas: filosófica, espiritual, fisiológica, ciências políticas, artes da cena na construção de processo artístico de **performers** direciona o panorama teórico que fundamenta a pesquisa em questão. Primeiro, o olhar para o método Stanislavski voltado para a ação, imaginação, mágico “se”, entre outros detalhes da teoria da interpretação na obra A Preparação do Ator (STANISLAVSKI, 2011, p. 65): “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito...” Desde a formação de atores, aulas de expressão vocal e corporal propõem diálogos com a construção do pensar corpo e voz de modo expressivo no fluxo interno de energia para a ação proposta fisicamente na cena. Ainda sobre o livro A preparação do ator (STANISLAVSKI, 2011, p. 67): “Em cena é preciso agir, quer exterior,



Foto: Allan Brasileiro
(agosto/2020)

quer interiormente.” Vale mencionar as práticas artísticas (chamemos aqui de práticas as vivências fora do ambiente acadêmico) e realização de espetáculos e performances na capital de São Paulo e em Curitiba, que constam como experiências do artista-pesquisador deste estudo. Como outra base técnica da pesquisa, vamos estudar os Viewpoints, segundo Volmir G. Cordeiro e Leticia Martins são nomes dados a certos princípios do movimento através do tempo e do espaço; nomes estes que constituem uma linguagem que discorre sobre o que acontece em cena, oscilando entre o movimento e a pausa, entre o desejo pela variedade de ações e a economia do gesto, que me inspiram voz, espaço, presença, olhar, concentração, jogo. É importante considerar a fisiologia humana de cada corpo que se disponibiliza para o exercício cênico, de teatralidade e expressão corporal e vocal para a criação. Outra frente técnica é o Butoh, ou Butô em português, como comenta Lorena Macias (2020): surgiu como uma resistência incorporada não apenas ao materialismo ocidental, mas à ordem social conflituosa geral que capitaliza os corpos capazes. Re-significação da cultura japonesa no contexto de devastação após a Segunda Guerra Mundial. É forma de arte incorporada de resistência e resiliência, resposta direta à capitalização de corpos. Butoh não é uma forma unificada de dança. Não possui ordem, nem organização. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno são os criadores da dança. J. Brad Breitein (2016) relata que Butoh foi desenvolvido juntamente com a natureza grotesca e violenta da performance – propõe relação direta e de conexão com os públicos. Tomando por base pensamentos filosóficos foucaultianos, sob a ótica mercadológica, corpos dóceis estruturalmente são moldados por disciplinas que levam ao pensar sobre comportamento de soldado cujo corpo é o brasão de sua força e de sua valentia, postura, disciplina, tornou-se reprodução, algo que se fabrica. Segundo Michel Foucault (1987, p. 162):

Os sinais para reconhecer os mais idôneos para esse ofício são a atitude viva e alerta, a cabeça direita, o estômago levantado, os ombros largos, os braços longos, os dedos fortes, o ventre pequeno, as coxas grossas, as pernas finas e os pés secos, pois o homem desse tipo não poderia deixar de ser ágil e forte...

Corpo objeto e alvo do poder, corpo dócil é aquele que pode ser submetido, é manipulável, é passível do exercício de coerção – disciplinas – fórmulas gerais de dominação desde os séculos XVII e XVIII, aumentando as forças em termos econômicos de utilidades (FOUCAULT, 1987), fábricas, quartéis, escolas...sociedade do controle, da reprodutibilidade técnica inserida no contexto macroeconômico capitalista. Referimo-nos aos corpos dóceis como corpos mortos-vivos. Aqui visa-se a pensar corpo também filosoficamente no sentido de romper os modelos, desestruturar a racionalidade, diferentes linearidades de correntes de pensamentos,

atravessamentos de áreas do saber, propondo o pensamento rizomático a levar em consideração Deleuze e Guatarri em Mil Platôs (apud CORDEIRO; MARTINS, 2008, p.1235):

Qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Descentramento do sujeito, negação da genealogia, afirmação de uma heterogênesse em oposição à ordem filiativa do modelo de árvore e raiz.

O trabalho de pesquisa perpassa por ideias oriundas da filosofia da diferença, teoria da interpretação - método Stanislavski, técnicas Viewpoints, dança Butoh, teóricos da *performance*, é um trabalho de experimentação, não de verdades, dependendo do caso, abre-se mão de um ou mais elementos tidos como constitutivos do teatro tradicional – o texto, a consciência de espectador, a personagem, o ator, o palco, a narrativa, a dimensão representacional – para desconstruir e explorar limites, aumentar atritos e, com isso, criar novas zonas de significação, em processos políticos de criação e performance artística e na desconstrução da racionalização acerca do corpo, que é instrumento e voz de expressividade de cada indivíduo na sua diferença, na sua própria existência. Para finalizar com Eleonora Fabião (2009): “as práticas desses *performers* expandem a idéia do que seja ação artística e ‘artisticidade’ da ação, bem como a idéia de corpo e ‘politicidade’ do corpo”. Ainda sobre a vida, sobre a *performance* e sobre diálogos, pensando na realidade em que tanto artistas/*performers* quanto públicos estão inseridos, o panorama exposto acima, em resumo, retrata a trajetória de construção dos pensamentos, dos olhares sobre a vida e sobre a arte. Ser artista. Corpo-ser. O objeto de estudos é o próprio *performer* e suas vozes na tentativa de desconstrução do pensamento racional acerca do corpo, a fim de romper com as estruturas, desmercantilização, desracionalização para desestabilizar, possibilidades de diálogos de verdades, vozes, discussão para problematizar, denunciar até o limite que não haja violência e ser arte aplicada nos processos de criação e de preparação corporal por meio de estímulos do corpo, da voz, das vozes políticas, das singularidades na expressividade da cena. Segundo Volmir e Letícia (2008, p. 1230 apud Lehmann, 2007, p.340): “Ao invés da ação como meio de representação simbólica de conflitos, o teatro que parte do corpo, tal como a dança, submete-se a “vertigem dos gestos”.

Desta forma, a reflexão que se instaura com a pesquisa em pauta é sobre a desburocratização do pensamento na tentativa teórico-prática da ruptura da soberania da racionalidade sobre corpo, herança do pensamento estruturalista; estimular os sentidos, as vozes para propor ação, movimento e expressão nos processos de preparação e criação artística de *performers* – corpos mortos-vivos. Pesquisas em torno da

técnica da voz cênica e seus desdobramentos na expressividade nos processos de criação e de preparação corporal por meio de estímulos do corpo, da voz, das vozes políticas, das singularidades por meio de estados propondo ação, fisicalidades, teatralidade, que inspiram voz, dança, percepções, espaço, presença, olhar, concentração, jogo, a vibração da voz provoca estados, por fim, é experimental, processual, criação e construção artística, mas também permeando os campos: filosofias, teorias da cena, dos Viewpoints, do Butoh, da Performance Arte e de corpos disponíveis. A fim do desenvolvimento de escrituras sobre o pensamento de processos de criação incitando a voz como instrumento político e de expressão do corpo no processo de preparação cênica. Segundo Teresinha e Larrisa (2004, p. 465 apud Greiner, 1998, p. 88):

Não estou em busca da superficialidade entre as pessoas. Prefiro ir fundo dentro da pessoa, me perder no seu corpo e assim encontrar com seu corpo e sua alma. Eu poderia, por exemplo, desmascará-lo dizendo-lhes: seus olhos são terríveis, você que sempre viveu assim como todo mundo, e isso é porque você esteve sempre tão alienado da sua carne e do seu sangue.

Em linhas gerais, a questão da pesquisa propõe pensar o corpo em diferentes posicionamentos como o exercício da investigação, da escuta, do aprendizado, da abertura e disponibilidade de expressão de identidade. Para Silva (2017, p. 149): “A questão, trazida pelo filósofo Baruch de Spinoza nos convida a tomar o corpo, a ultrapassar todo o conhecimento que temos dele e a entender que as potências do corpo seguem paralelas às potências da mente”.

Referências

- BREITEN, J. Brad. **The Butoh Body Performed: Aesthetic and embodiment in butoh dance**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/305776797_The_Butoh_Body_Performed_Aesthetic_and_embodiment_in_butoh_dance> April 2016. DOI:10.13140/RG.2.1.3062.5524. Thesis for: Master of Arts. Acesso em: 25 ago. 2020.
- CORDEIRO, Volmir G.; MARTINS, Leticia. **Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão**. Projeto de Pesquisa O corpo mente em cena: as ações físicas do ator/bailarino, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC. Orientadora: Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes. 2008.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

MACIAS, Lorena. **Butoh: The Intercultural Embodiment of Opposition** Disponível em: <<https://sites.evergreen.edu/ccc/artsculture/butoh-the-intercultural-embodiment-of-opposition-lorena-macias/>> Acesso: 01/08/2020 às 16:23

NÓBREGA, Teresinha Petrucia de; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. **A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004.

PELBART, Peter Pál. **Poderíamos Partir de Espinosa**. Universidad Católica de São Paulo. Afuera. Estudios de crítica cultural. Año II, nº 3, Noviembre 2007.

Revista Razão Inadequada. **Deleuze - Rizoma**. 2013. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>> Acesso: 10/09/2020 às 13:34

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **A preparação do ator**. tradução de Pontes de Paula Lima. - 28ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

SILVA, Renata Ferreira da. **Por um modo de vida alegre**. Leitura: Teoria & Prática, Campinas, São Paulo, v.35, n.70, p.147-157, 2017. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/606/414>. Acesso: 13/04/2021 às 11:16

MSA. DAISY REIS

Artista da dança, pesquisadora, professora, gestora cultural, brincante e cantante da cultura popular. Mestre em Educação (UFRGS), Licenciada em Dança (UFRGS)



Visualizar



- Participantes
- Bate-papo ²
- Compartilhar tela
- Gravar
- Reações

Sair

MacBook Air



TRAVESSIA: O CORPO APRENDE NA VIVÊNCIA

Palavras-Chave:
corpo
aprendizagem
desdobramento
educação
dança

O corpo como porta do autoconhecimento
Ao desconhecido
Brecha ao infinito
Constante possibilidade
De contar sua história
Agrega fatos aos ritmos
Condena o peso do momento
De estar aberto aquilo do tal desconhecido
Desdobramentos de espaço
Corpo e a natureza são cíclicos 136
O corpo que posso vir a ser, “existencial” 137
O ciclo da vida é circular, a gente nasce, cresce, vira adulto,
envelhece e morre.

O TAL DIZIDO RELATO:

Essa experiência foi muito necessária para aquele momento, o meu corpo estava no estranhamento daquele momento, não sabendo para onde se deslocar, entre grupos de whatsapp, surgimento de grupos e mais grupos, eu me encontrei nesse grupo de estudo sobre o corpo aprendizagem, um corpo político, sobre o que pode um corpo, e olhar para esse corpo de uma maneira mais esquematizada, estudada e comprometida com a força desse corpo. Essa experiência foi única, pois tudo foi novo, como estudar o corpo, estando completamente sentada horas em uma cadeira desconfortável, como isso era possível? É e foi, depois que o movimento é feito, feito está. Como dizia minha avó. Foi possível porque permitimos num movimento desconhecido de um corpo potente e sensível.

Registrar aquele momento foi o próprio processo, processar o fato de que tínhamos que agora aceitar essa nova possibilidade de estudar, nunca entendi como as pessoas se afetam por um curso em EAD, nunca

entendi. O entendimento é muito pessoal, mas o fato é que foi pra mim uma superação total, sou uma pessoa muito inquieta e ansiosa, ficar horas sentada ou me dava sono ou começava a me mover, num senta e levanta frenético, querendo sair da cadeira. Um estado de presença que é muito afetado pelo não movimento de se movimentar.

Entre um bocejo e outro, alongar e sentar, o corpo foi se moldando naquele processo de ficar sentado, não que tenha sido ruim, mas o corpo sentiu, o corpo sente, ele foi afetado por outro estado de sentar. Entre uma mancha que surgiu no raio x do osso, aquele ponto preto era a tal da inflamação. Que tal inflamar de tanto sentar. Que momento, que hora isso para acontecer, osso enrijecido de coisas para soltar. Quero o meu movimentar, no mato, na árvore e na água.

Será que esse corpo estava acordado ou estava se acordando a cada palavra entoada nesta lição corporal pelo professor. A cada encontro uma dinâmica de afeto, que afetava minha percepção vivencial, a roda estava na telinha do visor e o corpo da turma era nos quadradinhos da tela. Cadê o meu corpo que só aparece meia tela, metade de corpo, metade da possibilidade de se ver por completo. Uma exigência estranha, o professor queria minha cara acordada daquela manhã. Eu e o todo era meia tela. Ou seja, essa era a dinâmica. Os assuntos se manifestaram a cada encontro bem esquematizado, através do desenvolvimento de cada assunto. Entre referências, capítulos e indicações que permearam assuntos diversos, mas o corpo era o centro das atenções. Sempre é e sempre será. Nós da dança não falamos nada sem pensar como nosso corpo, aquele que se afeta, na educação, na arte e no seu núcleo de vida. O cotidiano é refletido nas tarefas de um corpo afetado por uma pandemia gigante e mortal, graças, que cada um firmou no grupo e se fortaleceu no seu corpo de afeto e transgrediu em possibilidades de trazer algo que era visível e movimentado neste grupo, as trocas desses saberes. Os movimentos do corpo nessa condição de estarmos sentados.

[Corpo senta](#)

[Corpo sentando](#)

[Corpo sentado](#)

[Senta, estica e deita](#)

[O corpo pedia um acolhimento.](#)

O traço do corpo é a forma de levar a minha escrita por meio dos movimentos de um corpo jubiloso e afro-brasileiro, esta forma ultrapassa aquela forma na qual fomos ocidentalizados de conceber o ato de escrever, apenas por letras, sem deixar a dançadeira, escolher, sem conduzir a

expectativa dela de apreciar a literatura a partir de sua ou daquela dança oralizada, da partitura imagética e física daquele momento movimentado. É assim que aprendi e assim que sei ensinar, pelo som do meu corpo(lar).

O QUE A GENTE “NÃO” BUSCA, O QUE A GENTE “NÃO” SABE.

É um privilégio ancestral servir de porta-voz ao movimento de um corpo que se abriu a seguir uma herança genética de um movimento não colonizado e sim vivenciado pelo afeto de seu território. O compromisso do ideal e o resgate do cuidado com essa herança cultural do corpo, é um elo, visceral de um enraizamento ancestral.

Conexão, ruptura e multiplicidade, ruptura de um corpo apagado, conexão meu mundo, num elo de exercício de fixação, cópia, leituras e movimentos multiplicadores de um campo educacional político de coisas muito sérias e coisas muito cotidianas, que permearam nossas aulas num comprometimento (in)visível .

Ah ... a força de uma ancestralidade ... uma emergência de saberes ... urge sobrepor saberes... urge ... uuuuuu ... vamos ... a presença ancestral urge ... está diretamente vinculada ao sentido corporal que você habita ... a força ancestral nas suas artimanhas ... nos movimentos vívidos e destemidos a continuidade ... a presença da ancestralidade quando sua força corporal será despertada por um vívido de possibilidades e disponibilidades. Chega de ser corpo ... corpos marcados por histórias amargas ou doloridas seja corpo ancestral ... corpo continuidade ... proliferação de força ... saberes da força ... força ... urge. Ancestral. (REIS, 2019, p. 36).

138

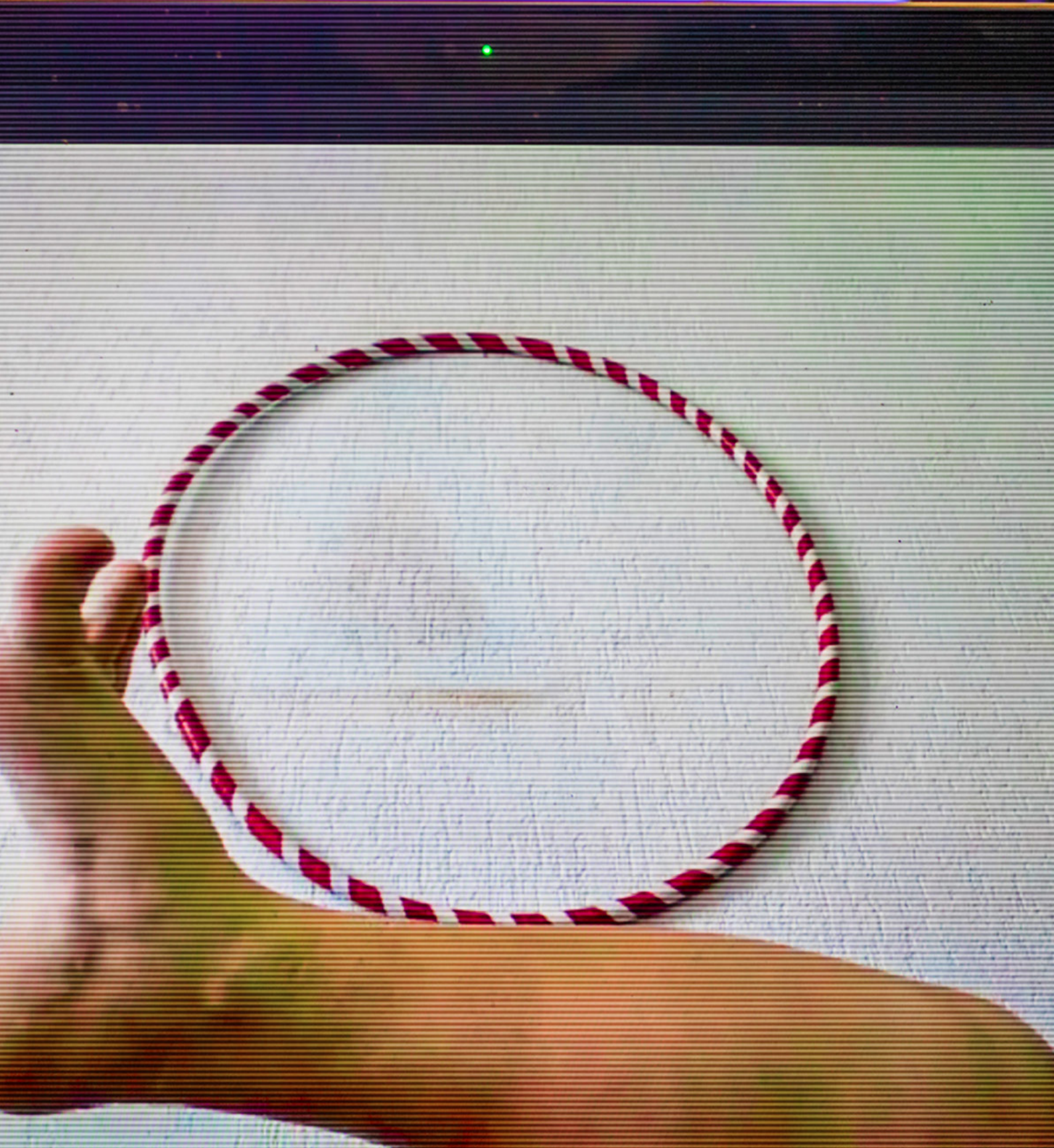
139

Referências

REIS, Daisy de Souza. **Meu Maculelê: Sete Aulas em Cena um Ensaio.** Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Máximo Lamela Adó. Porto Alegre, UFRGS, 2019.

MSA. SAMIRA ABDALAH

Artista, pesquisadora, instrutora de Yoga, professora de dança e condutora de práticas corporais. Mestre em Educação (UFRGS), Licenciada em Dança Licenciatura (UERGS).



**ENCONTRO
DANÇANTE: SOBRE
UMA EXPERIÊNCIA
VIRTUAL PANDÊMICA**

Palavras-Chave:
corpo
dança
pesquisa
performance

ESTABELECENDO O “ESPAÇO”

Quando prepara o espaço para se encontrar com pessoas, pessoas virtuais em suas presenças, algumas das quais conhece ou já viu pessoalmente, outras nem por nome...

Arruma-se como se realmente fosse para uma festa, é estranho se maquiar, pois esse é um hábito já desconhecido. Adquiriu o de pintar as unhas, menos o rosto, mais as unhas, antes era mais o rosto e menos as unhas.

Para que se pinta as unhas? Por que pintar o rosto?

O rosto na rua é inexistente, neste momento, apenas olhos. Máscaras tapam do nariz para baixo, não há sorrisos, não há bocas se movendo... Apenas olhos, olhos mais vazios e medrosos, alguns até, nervosos.

Enquanto isso, se volta aos seus pensamentos e continua a se preparar. Percebe desde já, um estado corporal diferente, parecido de quando chegavam minutos antes de uma “apresentação cênica”. O corpo já se apresentava num estado alerta, diferente do cotidiano, mas virava a cabeça para o lado via as horas e apenas logava-se cinco minutos antes do horário do encontro.

Se fosse à rua, sairia no mínimo uma hora antes...

Pois, o que antes achava estranho - e até mesmo ridículo, dançar que nem uma louca na tela do computador para ou junto de outras pessoas?... sentiu que “algo” acontecia e perguntou-se:

Por que dançar?

De que maneira o preparo para o encontro virtual mudou seu estado corporal?

A princípio, era um experimento, uma ação descompromissada de investigação conceitual ou profissional, era apenas um encontro dançante, de modo remoto, virtual, descontraído com a simples proposta de dançar livremente como se estivesse numa “festa”.

Daí pensou no “corpo festivo”, dançar pelo dançar, explorar as qualidades expressivas do corpo sob o estímulo musical, sem julgamentos ou críticas. Dançar para si.

Depois do terceiro encontro, aí a coisa passou a ser mais do que exploratória casual, o tempo das coisas tomaram novos sentidos e certo aprofundamento das suas ações, tais como alguns questionamentos:

- o que é dançar? Quem dança? O movimento cura? A intenção do encontro pode ser considerada como uma proposta artística? Quais as relações com suas experiências artísticas, de vida e de pesquisa? Quem são as pessoas que participam e por quais motivos?

Enfim...

Encontro Dançante: experimento em tempos remotos, é um convite para dançar livremente, deixar o corpo se mover sem uma condução prévia, apenas deixá-lo fluir aos embalos da playlist pré-estabelecida. Não há conversa, apenas algumas apresentações para situar a proposta do encontro e no mais é...

Dançar...

- Estão me ouvindo bem? A conexão está boa?

E só...

Dançar.

AGOSTO, SETEMBRO... OUTUBRO.

Os tempos mudaram, uma pseudo pandemia brasileira, pessoas já estão nas ruas, bares, cafés, restaurantes abertos e...

Lotados.

Às sextas-feiras à noite não estão solitárias para todas as pessoas. Suas necessidades já estão diferentes ou até mesmo os modos virtuais possam estar cansativos e sem mais o sentido de “novidade” ou “essa é minha única opção”.

“É preciso estar atento e forte”, observar as necessidades artísticas, necessidades pessoais como oportunidade de movimentar o corpo e interagir de formas diferentes.

O que mais chamou a atenção foi no ritual pré-encontro: ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos(...) (Glusberg, p.52, 2009). Foi nestes gestos e nesta intencionalidade do encontro virtual que foi possível perceber uma pesquisa corpórea experimental.

Não era intenção observar os movimentos dos participantes, muito menos guiá-los com indicações em suas movimentações a única condução era clara:

- dance livremente, loucamente e use a musicalidade proposta para deixar seu corpo se mover e se utilizar de expressividades variadas.

E ponto.

Ou três pontos...

Todos entravam no jogo, cada um na sua, alguns até espiavam os outros, movimentando-se menos, rindo mais, outros não olhavam mais para câmera e apenas dançavam.

PENSAMENTOS DE NECESSIDADES CORPORAIS...

Num momento inicial de pandemia, no Brasil o caos acontecendo, o que fazer quando se está isolado em casa? Ao menos para aqueles que não precisavam sair para trabalhar?

Havia uma necessidade de movimentar-se, de haver um motivo para isso e uma força de um grupo, de outro que quisesse a mesma experimentação.

Para uma artista do corpo, estar impossibilitada de estar com pessoas, de se movimentar- é um convite ao desânimo e quem sabe ao adoecimento. Por saber dos benefícios do movimento, inicialmente contrariada aos encontros virtuais, deixou de julgar e alimentar o sentimento nostálgico e vitimista de todo e qualquer vivente que defende a potência dos encontros: aceitou o virtual como oportunidade de ajudar-se e aos demais também.

Foram encontros que de alguma forma contribuíram para que algumas pessoas não se sentissem sozinhas, se alegravam mais por deixar o movimento fluir e também por ver outros seres, mesmo que em telas quadradas.

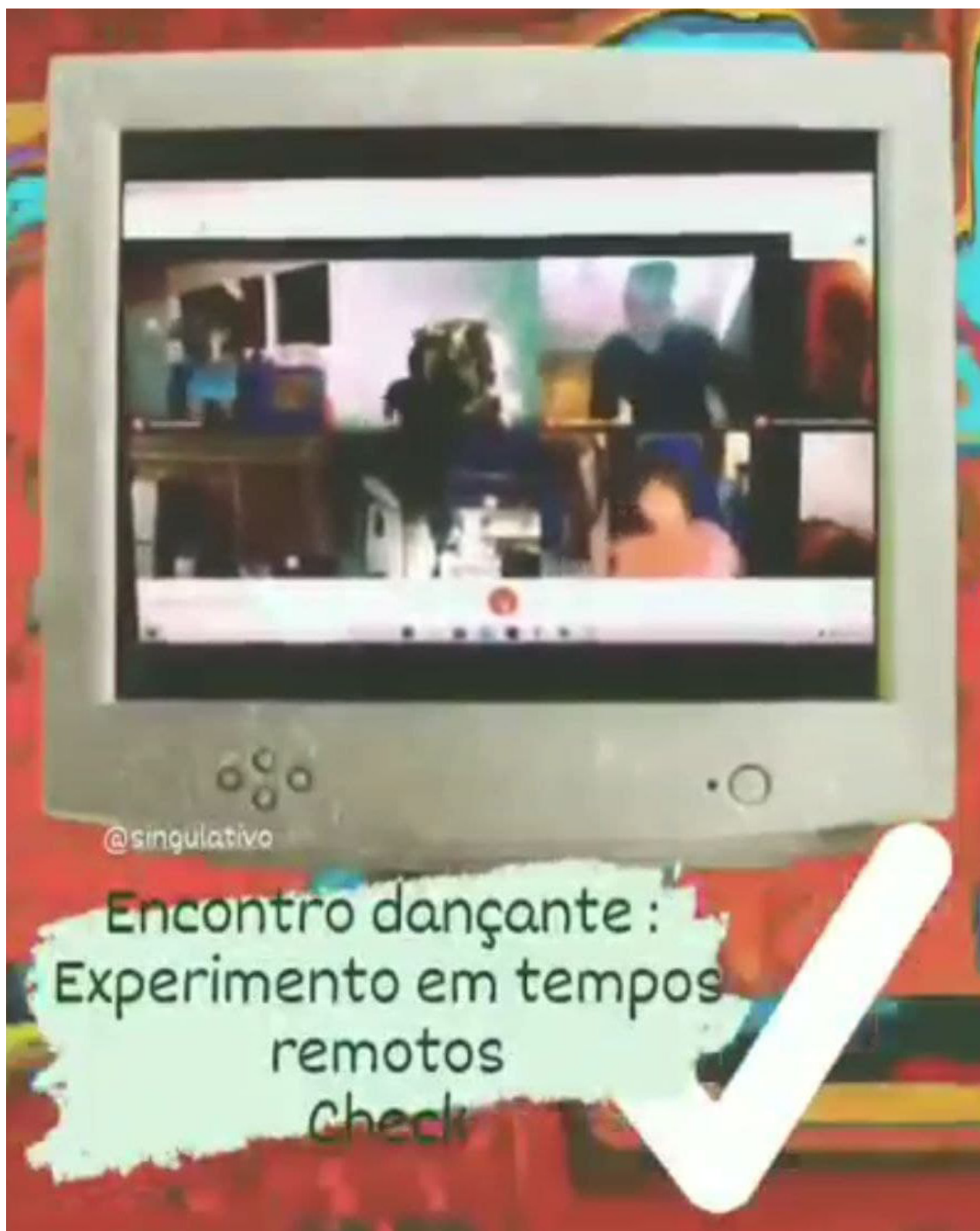
O ENCONTRO DANÇANTE COMO PESQUISA

Tudo que envolve o corpo, o movimento, já basta para obtermos materiais de investigações do mesmo.

A movimentação, mesmo que livre dos Encontros Dançantes se limitava de alguma forma ao espaço da casa – na maioria pequeno – e da visualidade da própria tela do computador. Logo, o movimento tinha naturalmente uma condição do seu mover.

Mais braços, mãos, tronco e cabeça. Menos pernas, menos nível médio e nível baixo...

Mesmo para os bailarinos presentes, se via movimentos mais “simples” e da cintura para cima, quase planos e frontais.



Encontro dançante :
Experimento em tempos
remotos
Check

Encontro Dançante: experimento em tempos remotos, aconteceram na última sexta de cada mês (de julho a outubro de 2020).

De modo virtual, via Zoom.

Durava em torno de 50 à 90min.

Os participantes poderiam entrar e sair no momento que quisessem e também podiam contribuir com indicações de músicas.

Uma proposta impositiva da condição virtual, como usá-la de maneira potente e como desconstruí-la sem impor regras de movimento?

A musicalidade contribuiu muito para que o corpo pudesse se soltar mais do que a movimentação conhecida. Houve momentos de soltura e liberdade corporal.

A pesquisa se trata do pensamento sobre essas condições, acontece de maneira genuína, pois parte da experiência. Não foi apenas um pensamento da mente, foi o corpo que iniciou o processo pesquisatório. Na linguagem da *performance art*, “a utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas” (GLUSBERG, p 51, 2009).

É quando o corpo se torna material e obra artística, é o limiar da vida cotidiana com a ação artística. Vida-obra-obra-vida. No caso destes encontros não era nada artístico e performático, não era apresentação nem mesmo investigação de nada. O que era então?

Só se tornaria uma pesquisa corpórea e performance se em algum momento alguém dissesse algo do tipo.

Mas isso é outro assunto.

A pesquisa é pesquisa porque está no fazer, e o fazer faz pensar e o pensar movimenta.

Por isso, a pesquisa dança e a dança pode ser também pesquisa.

E dançar necessita de corpos, assim como a pesquisa.

Corpo arte, CorpoPesquisa.

Esta escrita se fia descompromissadamente assim como os Encontros Dançantes, as palavras agora deslizam e buscam uma experimentação dos dedos no teclado e os olhos na tela e a posição em que este corpo se encontra.

Só um instante. (alonga os ombros).

Referências

GLUSBERG, Jorge; *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.



ESTUDOS DO
CORPO



STUDIO

