The background is a solid reddish-brown color. Overlaid on this are several thick, black, hand-drawn lines that intersect to form a star-like or web-like pattern. The lines are slightly irregular and textured, suggesting they were drawn with a marker or thick brush. The main title is centered in the upper half of the page.

IDA-E-VOLTA:

*ENTRE TERRITÓRIOS DE PESQUISA
E REFLEXÃO NAS ARTES DA CENA*

Organização

Silvia Maria Geraldi
Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)
Verônica Fabrini Machado de Almeida
Julia Ziviani Vitiello

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

Ida-e-volta [livro eletrônico] : entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena / organização Silvia Maria Geraldini...[et al.]. -- Campinas, SP : Editora Universidade Estadual de Campinas, 2024.

PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Ana Maria Rodriguez Costas, Verônica Fabrini Machado de Almeida, Julia Ziviani Vitiello.

Bibliografia.

ISBN 978-65-87175-65-2

1. Arte - Pesquisa 2. Internacionalização
3. Programa de Artes da Cena I. Geraldini, Silvia Maria. II. Costas, Ana Maria Rodriguez. III. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. IV. Vitiello, Julia Ziviani.

24-239485

CDD-791.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes da cena : Artes da representação 791.7

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380



PrInt



UNICAMP



IA 50 ANOS

PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP



EXPEDIENTE

Título do Ebook

IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena

Organização

Silvia Maria Geraldi, Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Verônica Fabrini Machado de Almeida, Julia Ziviani Vitiello

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes da Unicamp

Coordenação do Programa

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (2021-2025)

Coordenação do Projeto CAPES-PrInt

Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi (2018-2024)

Comissão do Projeto CAPES-PrInt

Profas. Dras. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Julia Ziviani Vitiello, Verônica Fabrini Machado de Almeida

Comissão Editorial

Profas. Dras. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Julia Ziviani Vitiello, Silvia Maria Geraldi, Verônica Fabrini Machado de Almeida

Conselho Editorial

Larissa de Oliveira Neves Catalão (Universidade Estadual de Campinas / Unicamp)

Lenira Peral Rengel (Universidade Federal da Bahia / UFBA)

Luana Saturnino Tvardovskas (Universidade Estadual de Campinas / Unicamp)

Lucia Regina Vieira Romano (Universidade Estadual Paulista / UNESP)

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ)

Marília Velardi (Universidade de São Paulo / USP)

Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (Universidade do Estado do Amazonas / UEA)

Raissa Caroline Brito Costa (Universidade do Estado do Amazonas / UEA)

Renata de Lima Silva (Universidade Federal de Goiás / UFG)

Sayonara Sousa Pereira (Universidade de São Paulo / USP)

Vicente Concilio (Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC)

Revisão

Paula Marchini Senatore
Silvia Maria Geraldi

Assistência editorial

Leo Thim

Projeto gráfico e capa

Estúdio Pavio - Lídia Ganhito e Beatriz Fiel

A presente publicação foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, PROCESSO AUXPE No. 88881.311018/2018-01 Programa CAPES-PrInt (Auxílio No. 2661/2018).

A publicação passou pela revisão por pares.

7 Prefácio
13 Apresentação

23
Internacionalização como política de encontros: investigação artística, saberes situados e corpos em metamorfose

SILVIA MARIA GERALDI, ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS (ANA TERRA), VERÓNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA, JULIA ZIVIANI VITIELLO

53
Creative Articulations Process: deepening and expanding a somatic approach to practice research

JANE BACON, VIDA MIDGELOW

81
Reflexiones a propósito del deseo de estar situadas

ILEANA DIÉGUEZ

95
**Cantar–contar araweté
Práctica de una escritura de la escucha.**

VICTORIA PÉREZ ROYO

119
Sanduíche Pandêmico: Giras de uma Prática como Pesquisa

ADRIANA GABRIELA SANTOS TEIXEIRA

153
Áudios-gestos: corpo, escuta e sentidos

BABI FONTANA

179
Cena e poesia: fragmentos de uma performance com o eros solar de Roberto Piva

DIEGO BATISTA LEAL

207
A não confissão do corpo

ELOISA MAR

239
Corporeidades de si: o corpo vivido e sua tradução poética em cena

FLAVIA COUTO

265
Mikhail Tchékhev e Goethe – poesis do vivente

NATACHA DIAS

297
Carta para dançar

NATHALIA CATHARINA ALVES OLIVEIRA

327
Idas e voltas: entre forma e conteúdo, Europa e América Latina, a atriz e a problemática do lixo

PAMELLA DE CAPRIO VILLANOVA

361
De migrações, territórios e lares expandidos

YENNY PAOLA AGUDELO

PREFÁCIO

Há mais de 30 anos, a pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp vem formando gerações de artistas, arte-educadores, pesquisadores e docentes oriundos de todas as partes do país e até do exterior, que se tornam investigadores das fronteiras da dança, do teatro e da performance, retornando aos seus lugares de origem e ampliando essa rede de difusão das artes da cena pelo Brasil e países da América Latina. Inicialmente, isso se deu através de um programa unificado chamado Programa de Pós-Graduação em Artes, aberto em 1989, que reunia as artes visuais, a dança, a música e o teatro em uma só área de concentração. Com o tempo, os programas começaram a se tornar independentes, concentrando-se cada um na sua área específica. Foi assim que, em 2011, o Programa de Artes da Cena foi criado, compondo uma única área de concentração denominada “Teatro, Dança e Performance”, abarcando docentes dos Cursos de Bacharelado em Artes Cênicas, Bacharelado em Dança e Licenciatura em Dança da Unicamp. Além disso, alguns pesquisadores do LUME Teatro de Campinas somaram-se ao Programa, ampliando ainda mais o quadro de profissionais atuantes.

Originalmente, o PPG Artes da Cena/Unicamp vem abrigando três linhas de pesquisa que operam transversalmente: Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena, Poéticas e Linguagens da Cena, e Arte e Contexto. Contudo, a partir de 2025, passa também a oferecer a linha de Pedagogia das Artes da Cena. A inclusão desta linha específica, antes parcialmente contemplada nas demais, vem ao encontro da transversalidade já presente, aliando uma maior preocupação e atenção das artes da cena com o ensino em diferentes contextos educacionais, formais e não-formais. Abarca saberes sensíveis, estéticas, poéticas, políticas e matrizes culturais diversas que alicerçam os fazeres artísticos, seus processos e produtos, potencializando sua influência no campo do ensino das artes da cena.

Deste modo, as linhas de pesquisa do Programa são pensadas a partir de quatro eixos: o eixo “artista-sujeito”, estruturador da linha Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena; o eixo “artista-em-cena”, estruturador da linha Poéticas e Linguagens da Cena; o eixo “artista-no-mundo”, estruturador da linha Arte e Contexto; e o eixo “artista-educador”, estruturador da linha Pedagogias das Artes da Cena. Com essa estrutura, o Programa tem o intuito de promover uma articulação de territorialidades entre conhecimento e pesquisa, abrindo espaços para que a interdisciplinaridade possa cada vez mais ser conjugada, inclusive aos projetos de extensão.

Dentre os aspectos relevantes que caracterizam o PPG Artes da Cena, cabe ressaltar a ênfase dada à relação entre teoria e prática. Tal relação é vista como um eixo do Programa na medida em que se reconhece nela um terreno gerador de férteis questionamentos e problemáticas, amplamente discutidas em instâncias artísticas e acadêmicas no cenário da pesquisa em artes da cena no Brasil, e que se mantêm em pleno processo

de elaboração. Essa característica se reflete nas pesquisas de estudantes de mestrado e doutorado do Programa, que frequentemente culminam em duplo trabalho de conclusão: espetáculos de dança, teatro ou performances, acompanhados sempre por uma reflexão teórica, em formato de dissertações ou teses submetidas à defesa pública.

O PPG Artes da Cena parte de uma concepção de arte contemporânea enquanto perspectiva crítica do presente, que impulsiona um enfrentamento de dilemas vivenciados no campo das artes da cena por artistas da atualidade, não esquecendo de cumprir um papel social na formação de artistas, arte-educadores, docentes, pesquisadores junto à sociedade. Como um Programa de pós-graduação reconhecido pela qualidade de ensino e pesquisa de uma universidade pública, o Artes da Cena possui um currículo atualizado, centrado na ecologia de saberes e na decolonização dos conhecimentos em diálogo com as pesquisas desenvolvidas no Programa, dentro do campo das artes presenciais, comprometendo-se com a produção e difusão de conhecimentos, bem como com a inclusão e o respeito à diversidade.

Embora os desafios tenham sido sempre grandes – a começar pela falta de reconhecimento da importância da pesquisa no campo das artes no país, que acaba repercutindo num diminuto investimento e recursos para a área, além da instabilidade e condições de trabalho e sobrevivência de artistas e professores de arte –, durante estes últimos 13 anos, o PPG Artes da Cena tem procurado enfrentá-los com resiliência, alcançando a nota 6 na última avaliação Quadrienal da CAPES (2017-2021), vindo a integrar o seletivo grupo de Programas de Excelência PROEX da Capes.

Dentre as muitas ações do Programa, este tem investido na incrementação de seu periódico, a revista *Conceição/Conception*.

Criada em 2012, conta desde 2020 com publicações em fluxo contínuo, dando visibilidade às produções de pesquisadoras e pesquisadores acerca de criação artística, reflexões críticas, atuação e treinamentos de dança, teatro ou performance, além da publicação de textos dramáticos ou de escrita performativa. Acompanhando o processo de internacionalização do Programa, a Conceição tem buscado traduzir seus artigos para que possam ser acessados fora do país, publicar textos de pesquisadores estrangeiros e associar-se a editores de outros países. Na última avaliação, teve sua nota elevada de A4 para A2. Outro periódico que tem à frente docentes e discentes do Programa é a Revista Pitágoras 500, publicação semestral vinculada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, avaliada com Qualis A4 durante o Quadriênio 2017-2021.

A realização de eventos como o Seminário Interno de Pesquisas Mário Santana, já em sua 10ª. edição, e o Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, na sua 4ª. edição, têm cumprido o papel de fortalecer o Programa, reunindo discentes e docentes, assim como convidados externos. O Seminário tem como objetivo propiciar maior interlocução entre os diversos grupos de pesquisa do Programa seus docentes e discentes, assim como com a comunidade acadêmica em geral, apresentando um panorama das pesquisas realizadas e cumprindo também o papel de abrigar o momento de avaliação do Programa. Por sua vez, o Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, de caráter bienal, tem como foco principal indagar, refletir e propor experiências conjuntas a partir de temáticas amplas que condensam questões emergentes, envolvendo as artes performativas e o contexto contemporâneo. O Simpósio tem trabalhado com uma multiplicidade de estratégias e dispositivos – debates, workshops, residência artística, performances, mesas, entre outras atividades – articulando o aprofundamento

reflexivo com experiências práticas e compartilhamentos, envolvendo participantes brasileiros e estrangeiros. Além dessas ações, os docentes também têm promovido diversos eventos, palestras, oficinas, workshops, etc., por meio de seus grupos de pesquisas, que também enriquecem o universo de pesquisas, reflexões e práticas artísticas.

Em consonância com os propósitos da Capes e da própria Unicamp, o PPG Artes da Cena tem investido, cada vez mais, em sua internacionalização por meio de convênios, cotutelas e parcerias com outras universidades estrangeiras, contando ainda com a atuação da Diretoria de Relações Internacionais da Unicamp (DERI). Em 2018, o ingresso no Programa Institucional de Internacionalização CAPES-PrInt, com o projeto *IDA-E-VOLTA: entre-territórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena* – sobre o qual este e-book se dedica –, relata as experiências apontadas pelas docentes envolvidas nesta comissão, Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Júlia Ziviani Vitiello e Verônica Fabrini Machado de Almeida, sob a coordenação da Profa. Silvia Geraldi, assim como pelos textos e relatos enviados pelas professoras visitantes, as professoras inglesas Vida Midgelow (Middlesex University) e Jane Bacon (University of Chichester), a Profa. Ileana Diéguez Caballero (Universidad Autonoma Metropolitana / México), e a Profa. Victoria Pérez Royo (Universidade de Zaragoza / Espanha). Participam ainda as/os discentes e egressas/os: Adriana Gabriela Santos Teixeira, Bárbara Fontana, Diego Batista Leal, Eloísa Mar, Flávia Couto, Natacha Dias, Nathalia Catharina Alves Oliveira, Pamella de Caprio Villanova e Yenny Paola Agudelo, que tiveram a oportunidade de receber bolsas DSE do Programa Capes Print para estudar, respectivamente, junto à Middlesex University (Inglaterra), Université Paris 8 (França), Sorbonne Nouvelle – Université de Paris (França), University of California/UCLA (Estados Unidos), Université Laval (Canadá), Université Vincennes Saint Denis – Paris 8

(França), Universidad Autonoma Metropolitana (México), Universidad de Zaragoza (Espanha) e Consejo Superior de Investigaciones Científicas / CSIC (Espanha).

Como coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, desde maio de 2021 até a presente data, tenho acompanhado o trabalho importante desta comissão, documentado neste livro, que registra o empenho perante cada um dos editais publicados entre 2019 e 2024, enfrentando os percalços trazidos pela pandemia de Covid-19 entre 2020 e 2021, para que nossos alunos pudessem desfrutar dessas experiências internacionais; que se pudesse propiciar a vinda das professoras visitantes à nossa universidade, estabelecendo partilhas de conhecimentos; e, por fim, realizar esta publicação.

Assim, convido os leitores a embarcarem na leitura deste trabalho que tão bem apresenta essas “idas e voltas” entre os territórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena.

Maria Claudia Alves Guimarães¹

¹ Professora e pesquisadora na área de Dança, dedicando-se, sobretudo, à área de História da Dança no Brasil. Bacharel em Artes Cênicas pela USP (1989), Mestre em Artes Corporais pela Unicamp (1998) e Doutora em Artes Cênicas pela USP (2003). Professora do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, do qual é a atual coordenadora (2021-2025).

APRESENTAÇÃO

O Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPG Artes da Cena) é um dos quatro programas acadêmicos de pós-graduação do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, oferecendo cursos de mestrado e doutorado. Criado em 2011, possui uma única área de concentração – Teatro, Dança e Performance – que abriga quatro linhas de pesquisa operando transversalmente: *Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena*, *Poéticas e Linguagens da Cena*, *Arte e Contexto*, *Pedagogias das Artes da Cena*. Em setembro de 2022, alcançou a nota 6 na Avaliação Quadrienal 2021 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, o que denota um desempenho equiparável a padrões internacionais de excelência.

Da última década para cá, além da formação qualificada oferecida pelas Instituições de Ensino Superior (IES), a produção intelectual de docentes e discentes, o impacto e inserção social dessa produção, e a internacionalização têm sido fatores de indicação de qualidade pela CAPES. Quanto ao processo de internacionalização do ensino superior no Brasil, embora ainda possa ser considerado incipiente, este recebeu um grande impulso nos últimos anos com a criação do Programa Institucional de Internacionalização CAPES-PrInt, lançado em 2017, que destinou recursos financeiros expressivos para a melhoria da qualidade da educação superior e para a capacitação de pesquisadoras/es, docentes, estudantes e técnicas/os.

Para a Unicamp e, em especial, para o PPG Artes da Cena, o PrInt representou uma mudança na concepção de internacionalização como mera mobilidade acadêmica de docentes e discentes, indicando a necessidade de elaboração de uma política estratégica mais ampla e inclusiva, que desse centralidade crescente à pesquisa colaborativa, às redes internacionais de investigação, às publicações, entre outras possibilidades de cooperação internacional. Exigiu, para tanto, um certo protagonismo na elaboração de um plano de ação que fosse consistente com a missão, os princípios e as vocações do nosso programa de pós-graduação e que proporcionasse um diálogo plural entre o local e o global. Isso não se deu sem conflitos, dúvidas, paradoxos, mas resultou em aprendizagens forjadas pela experiência de pôr em prática algo que ainda não se conhece muito bem, mas se intenciona desvelar.

Essa publicação moveu-se, portanto, pelo desejo de partilhar ações, perspectivas e saberes que resultaram da implementação do Projeto CAPES-PrInt no PPG Artes da Cena, nomeado *IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da*

cena, com vigência entre novembro de 2018 e outubro de 2024. Sua concepção e escrita foram um passo fundamental na direção de sistematizar parte da produção realizada no Projeto PrInt para que pudéssemos refletir sobre a política de internacionalização em implementação. Dentro do período, foram muitas *idas-e-voltas* de estudantes e professoras/es pesquisadoras/es viabilizadas por sete bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE), duas bolsas de Capacitação em Cursos de Curta Duração no Exterior para estudantes, dois editais de Professora Visitante do Exterior no Brasil e três Missões de Trabalho, alcançando os seguintes países: Canadá, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra e México.

A publicação é também um modo de reunir diferentes sujeitos que nem sempre puderam se encontrar presencialmente, haja vista a duração temporal que o projeto assumiu. Ela promove o encontro entre docentes e discentes do PPG Artes da Cena da Unicamp com as professoras visitantes estrangeiras, suas pesquisas, temáticas e metodologias de trabalho. Promove, sobretudo, o encontro entre agentes locais do PrInt – comissão, docentes, orientadoras/es, estudantes e funcionárias/os – que estiveram juntos ao longo de seis anos, parte deles vividos em situação de isolamento por motivo da pandemia da Covid-19.

Como em grande parte das produções das Artes da Cena, destaca-se a força e a resiliência de estudantes e professoras/es pesquisadoras/es em tempos tão desafiadores de crise sanitária e sociopolítica, que impactaram cruelmente a produção científica, cultural e artística em nosso país.

Para a abertura desta publicação, apresentamos um artigo produzido a oito mãos, intitulado *Internacionalização como política de encontros: investigação artística, saberes situados e corpos em metamorfose*. Nele, a comissão do Projeto PrInt no

PPG Artes da Cena da Unicamp focaliza o processo de amadurecimento de uma política de internacionalização, apresentando cronologicamente as três principais parcerias internacionais, os acontecimentos e as realizações do Projeto, sob a coordenação da profa. Sílvia Geraldi e da comissão formada pelas Profas. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Júlia Ziviani e Verônica Fabrini. Para além da indicação de produtos quantificáveis, as autoras procuram desvelar a potência dos encontros entre as IDA-E-VOLTAS oportunizadas pelo projeto.

Os três artigos que se seguem são de autoria de cada uma das três professoras visitantes que estiveram conosco na Unicamp, colaborando com seminários, conferências, encontros com grupos de pesquisa e publicações.

O primeiro deles – *Creative Articulations Process: deepening and expanding a somatic approach to practice research* – é uma colaboração das pesquisadoras inglesas Jane Bacon (Chichester University) e Vida Midgelow (Middlesex University) sobre o *Creative Articulations Process* (CAP), metodologia de trabalho criada pelas autoras em estreito diálogo com a epistemologia da *Practice as Research* (Prática como Pesquisa), mas também integrando *insights* de práticas somáticas, de improvisação e coreografia, juntamente com abordagens terapêuticas como o Mindfulness, Focusing, Movimento Autêntico e psicoterapia profunda. Traz um breve posicionamento sobre os princípios, formas e facetas do CAP, seguido de exemplos de práticas utilizadas no workshop da Unicamp, denominado *Creative Articulations Process (CAP): diálogos sobre Prática como Pesquisa*, voltado a discentes e docentes.

O texto seguinte, da professora e pesquisadora cubano-mexicana Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana), reúne um longo e profundo percurso de investigações que vêm

sendo produzidas a partir da reflexão sobre o adjetivo “situado”. Partindo de leituras de Donna Haraway, os estudos de Diéguez sobre o conceito incluem suas próprias vivências e a escuta de mulheres situadas em diferentes experiências, expandindo-se ainda por meio dos seminários e projetos realizados com diversas pesquisadoras e instituições em torno da produção de um “conhecimento situado”. *Reflexiones a propósito del deseo de estar situadas* nos permite adentrar na densidade dessa verdadeira jornada investigativa de Diéguez.

Victoria Pérez Royo, professora e investigadora ligada à Universidad de Zaragoza, Espanha, nos brinda com o terceiro texto, *Cantar-contar araweté. Práctica de una escritura de la escucha*. Nele, apresenta uma das diversas práticas de escrita propostas no seminário conduzido na Unicamp, chamada de “Cantar-contar Araweté” – prática que busca ancorar a escrita no corpo, que questiona a fantasia de autoridade do/a escritor/a como “um único”, que reconhece a multidão de presenças a falar em nós. Tomando como inspiração a noção de tradução canibal proposta por Álvaro Faleiros, a autora compartilha uma “receita” para entrar na prática de maneira lúdica, com o entusiasmo de quem penetra um lugar desconhecido, inventando estratégias para atravessá-lo.

Primeira contemplada com uma bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE), Adriana Gabriela Santos Teixeira chega em Londres no momento em que é decretada a pandemia de covid-19 pela OMS. Em *Sanduíche Pandêmico: Giras de uma Prática como Pesquisa*, a autora tece narrativas sensíveis de suas experiências investigativas na Middlesex University (Londres), com a orientação da Profa. Dra. Vida Midgelow. Durante o período da bolsa, a autora também esteve em Paris e, em seus trânsitos pandêmicos, dedicou-se a relacionar práticas pessoais de

pesquisa (Giras), a metodologia *Creative Articulations Process* (CAP) criada por sua supervisora em parceria com Jane Bacon, e experiências afrodiaspóricas nesses territórios.

Áudios-gestos: corpo, escuta e sentidos aborda a pesquisa de Babi Fontana, suas investigações artísticas prévias e posteriores ao ingresso no mestrado de Artes da Cena, dando destaque à etapa da bolsa de Capacitação em cursos de curta duração do Print, usufruída na França. Sobre este período, o texto nos dá a conhecer alguns dos aprofundamentos teórico-práticos realizados no Departamento de Dança da Université Paris 8, sob a orientação da Profa. Isabelle Launay, que incluíram práticas artísticas experimentais realizadas a partir de convite de Anne Sedes, professora na mesma universidade, e uma residência artística na Cité des Arts.

Em *Cena e poesia: fragmentos de uma performance com o eros solar de Roberto Piva*, o doutorando Diego Batista Leal reflete sobre o percurso sinuoso da poesia à cena, a partir da investigação com o poema “Os escorpiões do sol”, escrito por Roberto Piva em 1979. Culminando na criação de uma dramaturgia performativa, o autor traz relatos em primeira pessoa da experimentação prática realizada com o poema. O estágio doutoral realizado na Sorbonne Nouvelle - Université de Paris, com a orientação do Prof. José Leonardo Tonus, possibilitou tanto a ampliação de referências literárias tratando do erotismo, literatura e cena, quanto o aprofundamento da experimentação com o poema de Piva.

A não confissão do corpo, da doutoranda Eloisa Mar, se apresenta como uma proposta tradutora da consciência dos ossos e do processo de percepção do seu esqueleto na abordagem somática da Eutonia. Trata-se de uma tradução metafórica que, durante o processo do doutorado sanduíche na University of

California/UCLA (Los Angeles), com a supervisão da professora e coreógrafa Susan Leigh Foster, pôde ser aprofundada. No texto, a autora investiga uma escrita performativa que seja potente para descrever um estado de presença para a cena.

O estágio doutoral de Flavia Couto realizou-se com a supervisão da Dra. Carole Nadeau, professora na Université Laval no Quebec/Canadá, instituição que abriga um laboratório com tecnologia de última geração, o LANTISS - Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène (Laboratório de Novas Tecnologias de Imagem, Som e Cena). A pesquisa busca articular poeticamente processos de gestação em vida e arte, escritas de si e cena interdisciplinar. Em *Corporeidades de si: o corpo vivido e sua tradução poética em cena*, a doutoranda relata vestígios, mapeamentos e cartografias de corporeidades que fizeram parte da imersão laboratorial de pesquisa-criação e da composição do espetáculo interlinguagens *Uterina*, vivenciada em Laval.

No texto *Mikhail Tchékhov e Goethe - poiesis do vivente*, a autora Natacha Dias compartilha referências pouco conhecidas sobre o trabalho do ator e diretor russo Mikhail Tchékhov, relacionadas à fenomenologia de Johann Wolfgang Goethe, nas quais encontra sementes importantes quanto aos modos de conceber as leis criativas do mundo orgânico na criação teatral. A bolsa DSE orientada pelo Dr. Sthépane Poliakov, professor da Université Vincennes Saint Denis - Paris 8, oportunizou o contato com textos inéditos e registros de diversas épocas da vida de Mikhail Tchékhov, incluindo documentos originais consultados no Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, em Exeter/Inglaterra.

Nathalia Catharina Alves Oliveira escreve sua tese como quem monta um mapa dançante. Explorando uma escritura criativa com referência ao solo de dança *Estudos sobre um estado de exceção*, criado por ela em 2017, busca iluminar rastros biográficos de cinco mulheres que sobreviveram a diferentes estados de exceção, em contextos espaço-temporais diversos – pesquisa adensada com auxílio da bolsa de Capacitação em cursos de curta duração usufruída na Universidad Autónoma Metropolitana, com a supervisão da Profa. Ileana Diéguez. Para o presente artigo – *Carta para dançar* – Nathalia optou por partilhar a forma da escrita da tese, com ênfase para o exercício ficcional de trocar cartas com as cinco mulheres, investigando uma estrutura de linguagem e sintaxe de acordo com o corpo e pensamento de cada uma delas.

Em *Idas e voltas: entre forma e conteúdo, Europa e América Latina, a atriz e a problemática do lixo*, Pamela de Caprio Villanova nos contempla com sua história de ida e volta entre lixo e teatro, isto é, como artista-cidadã preocupada com a problemática do lixo. O estágio doutoral, realizado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Zaragoza com a orientação da Profa. Victoria Pérez Royo, buscou articular a observação do sistema de gestão de resíduos sólidos urbanos em algumas das principais cidades espanholas com a prática teatral como principal metodologia de pesquisa, a partir de performances da peça “Plástico, um mito contemporâneo” realizadas nas cidades de Madri, Barcelona, Zaragoza e Granada.

A pesquisa de doutorado de Yenny Paola Agudelo se centra na análise de textos teatrais escritos por mulheres da América Latina – Mariana de Althaus, Ximena Carrera, Griselda Gambaro e Beatriz Camargo. No entanto, no artigo *De migrações, territórios e lares expandidos*, a autora não aborda as teorias estudadas no exterior, sob a supervisão do Prof. José Luis García Barrientos, no Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior

de Investigaciones Científicas (CSIC), Madri-Espanha. Orienta seu depoimento como artista-pesquisadora migrante e a partir da própria experiência como mulher colombiana que pesquisa dramaturgas da América Latina, confrontando-se com novas formas de pensar o território, o lar e a própria pesquisa – aspectos que dialogam com a pesquisa e tiveram importância crucial no seu desenvolvimento, assim como o repertório teórico e artístico adquirido durante a viagem.

Esperamos que a coletânea aqui apresentada possa contribuir, mesmo que singelamente, com estudos e perspectivas acerca do fenômeno da internacionalização na educação superior, suas implicações, estratégias e complexidades, estimulando novos olhares sobre um campo ainda em configuração. Esperamos que sirva, sobretudo, de material referencial para pesquisadoras/es das artes vivas envolvidas/os com as temáticas aqui compartilhadas – um mosaico de experiências, modos de fazer/saber e horizontes teóricos que só comprova a multitude atualmente instalada nas pesquisas de quem produz e pensa arte no país.

Não poderíamos concluir sem agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por meio de seu Programa Institucional de Internacionalização – PrInt, que viabilizou esta publicação. Estendemos o agradecimento ao Conselho Editorial que colaborou com a avaliação e análise crítica dos artigos; e a todas as pessoas envolvidas que apoiaram a realização deste trabalho – estudantes, egressas/os, docentes e pesquisadoras convidadas.

Comissão editorial.

Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Silvia Maria Geraldí,
Verônica Fabrini Machado de Almeida, Julia Ziviani Vitiello.



Silvia Maria Galdi

Artista e pesquisadora da dança. Professora Livre Docente do Departamento de Artes Corporais e PPG Artes da Cena, IA/Unicamp. Pesquisa poéticas da cena, políticas da corporeidade, estudos somáticos, processos de criação e feminismos na dança. Fundou o grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea (GNPq).



Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)

Professora Livre Docente do Curso de Dança e do PPG Artes da Cena - IA/Unicamp nas linhas de pesquisa Arte Contexto e Pedagogia das Artes da Cena. Pesquisa relações entre criação, pedagogias, formação de professores/as e contextos de ensino da dança, em especial, processos artístico-pedagógicos em escolas e espaços públicos.



Verônica Fabrini Machado de Almeida

Atriz e encenadora, professora Livre Docente do Curso de Artes Cênicas e PPG Artes da Cena IA/Unicamp na linha de pesquisa Poéticas da Cena. Com ênfase em Processos Criativos, atua principalmente nos temas: atuação, dramaturgia de cena, estudos do imaginário, imaginação simbólica e material, surrealismo, decolonialismo e estudos feministas.



Julia Ziviani Vitiello

Professora Titular do Departamento de Artes Corporais e colaboradora do PPG Artes da Cena, IA/Unicamp. Coordenadora do grupo de pesquisa em Dança e Educação Somática Dançaberta. Como intérprete, coreógrafa e diretora, tem extensa experiência na área de criação e interpretação em Dança Contemporânea e na abordagem somática Ideokinesis.

*INTERNACIONALIZAÇÃO
COMO POLÍTICA
DE ENCONTROS:
INVESTIGAÇÃO
ARTÍSTICA, SABERES
SITUADOS E CORPOS
EM METAMORFOSE*

Silvia Maria Geraldi

Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Julia Ziviani Vitiello

A INTERNACIONALIZAÇÃO NAS ARTES DA CENA DA UNICAMP¹

A Unicamp é uma universidade reconhecida por formar quadros para outras universidades graças à sua vocação para conjugar ensino de alta qualidade, pesquisas socialmente relevantes e prestação de serviços, tornando-se uma das mais conhecidas IES brasileiras com grande visibilidade no exterior. Segundo o *QS World University Ranking 2025*², a Unicamp é a 2ª melhor do país e 10ª da América Latina. De acordo com os indicadores da avaliação, a Unicamp se destaca como rede internacional de pesquisa, considerando ainda a internacionalização de seu corpo docente e discente.

Do mesmo modo, a inserção social do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPG Artes da Cena) da Unicamp vem se ampliando significativamente desde sua criação em 2011, fato que se expressa no crescente aumento da procura de seus cursos de mestrado e doutorado por artistas, pesquisadoras/es e estudantes do campo artístico cênico (dança, teatro, performance, circo e demais artes presenciais). Entre os objetivos que figuram na proposta do Programa está o fortalecimento das ações de cooperação internacional com Instituições de Ensino Superior (IES) e organizações artístico-culturais estrangeiras da área das artes da cena, visando

1 Dados retirados da Proposta do Programa 2020 para o Coleta Capes / Plataforma Sucupira - Avaliação Quadrienal 2017-2020, elaborada pela Profa. Sílvia Geraldini.

2 Segundo o Jornal da Unicamp, "O QS World University Rankings é uma das avaliações universitárias anuais publicadas pela consultoria britânica Quacquarelli Symonds (QS). Juntamente ao THE Ranking, elaborado pela Times Higher Education, é um dos principais rankings universitários internacionais, com ampla repercussão nos meios acadêmicos e não-acadêmicos" (Mateus, 2024).

integrar uma dimensão internacional, intercultural e global às missões de ensino e pesquisa. Acreditamos, no entanto, que as ações de internacionalização – vivendo atualmente um estágio de amadurecimento – devem conviver com permanentes esforços para a melhoria da inserção do Programa em âmbito local, regional e nacional, colaborando com a formação de recursos humanos e a produção de conhecimentos para responder às adversidades do país. Compreendemos o processo de internacionalização do PPG Artes da Cena como um movimento intrinsecamente relacionado à produção cultural local, na medida em que esta última fortalece o crescimento da micro e macro região em que está inserida, estabelecendo bases sólidas para o intercâmbio internacional.

Em 2015, o Artes da Cena iniciou, de forma mais sistemática, um processo de institucionalização das parcerias internacionais que já existiam espontaneamente entre docentes do Programa e pesquisadoras/es estrangeiras/os, aproveitando a forte inclinação de seu corpo docente – e da própria Unicamp em geral – para a colaboração internacional. Essa tendência se revelava, à época, no envolvimento crescente de seu corpo docente e discente em atividades de âmbito internacional: a participação em eventos acadêmicos, a organização de congressos e simpósios, a parceria em pesquisa (de forma mais individual ou vinculada a redes de pesquisadoras/es), a publicação em periódicos, os cursos ministrados, dentre outras ações já em andamento no período. É importante destacar também os inúmeros projetos administrados pelo próprio Programa e aqueles vinculados à Diretoria Executiva de

Relações Internacionais (DERI) da universidade, que oferecem diversas oportunidades por meio de editais específicos para estudantes e docentes, viabilizando intercâmbios internacionais³.

No final de 2018, a Unicamp foi uma das IES selecionadas para integrar o Programa Institucional de Internacionalização CAPES-PrInt por meio do Edital n° 41/2017. Para o envio da proposta à CAPES, a Unicamp realizou um diagnóstico de sua internacionalização, identificando objetivos e competências, iluminando suas vocações institucionais, e formulando estratégias e políticas para a internacionalização, bem como as contrapartidas a serem oferecidas ao projeto. Como resultado, elegeu 22 temas prioritários, envolvendo 72 programas de pós-graduação em 113 projetos de cooperação com instituições estrangeiras pertencentes a 52 países⁴. Destacamos o caráter inclusivo e coletivista com que a Unicamp elaborou a proposta, levando em consideração os nove colégios da CAPES e constituindo um Grupo Gestor do Projeto Institucional de Internacionalização, coordenado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, com membros de diferentes áreas do conhecimento.

3 Entre os projetos envolvendo internacionalização administrados pelo Programa, citamos: 1-) o Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, organizado bienalmente pelo PPG Artes da Cena, contando com renomadas/os convidadas/os internacionais; 2-) as disciplinas ministradas em língua inglesa por docentes internos ou convidadas/os estrangeiras/os; e 3-) as cotas de bolsas PDSE - Programa de Doutorado Sanduiche da CAPES via seleção interna. Quanto aos programas institucionais de intercâmbio promovidos pela DERI - Diretoria Executiva de Relações Internacionais, citamos o Programa Santander de Mobilidade Internacional, o Programa Rede Macro Universidades Públicas da América Latina e Caribe, e o Programa de Alianças para a Educação e Capacitação PAC OEA-GCUB da Organização dos Estados Americanos e Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras.

4 Para maiores informações sobre o Programa Institucional de Internacionalização CAPES-PrInt, ver também: <https://www.gov.br/capes/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/bolsas/bolsas-e-auxilios-internacionais/informacoes-internacionais/programa-institucional-de-internacionalizacao-capes-print>. Mais detalhes sobre o Projeto PrInt da Unicamp podem ser encontrados pelo link: <https://prpg.unicamp.br/internacionalizacao/print/o-print/sobre/>.

Intitulado *IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena*, o projeto do PPG Artes da Cena integra o tema prioritário *Diálogos transversais: arte, linguagem, conhecimento*, em conjunto com outros Programas vinculados à grande área Linguística, Letras e Artes sediados na Unicamp (Artes Visuais, Linguística, Linguística Aplicada, Música, Teoria e História Literária). Está, desde o princípio, sob a coordenação da Profa. Silvia Geraldi e conta com uma comissão formada pelas Profas. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Júlia Ziviani Vitiello e Verônica Fabrini Machado de Almeida (além das profas. Mariana Baruco Machado Andraus e Larissa de Oliveira Neves Catalão que auxiliaram na elaboração do projeto e permaneceram na comissão até o final de 2019). A Profa. Dra. Vida Midgelow vincula-se também ao projeto como membra estrangeira pela Middlesex University de Londres, Reino Unido - nossa primeira parceira oficial no CAPES-PrInt.

O projeto foi elaborado a partir de um diagnóstico e levantamento prévios das iniciativas isoladas de internacionalização já realizadas e em realização por docentes do Programa. Como resultado, foram identificados três grandes eixos de interesse e atuação, subdivididos conforme a língua oficial dos países de interesse comum: Eixo 1 - língua espanhola; Eixo 2 - língua inglesa; e Eixo 3 - língua francesa.

No Eixo 1 - língua espanhola, identificamos o vínculo de várias/os docentes do Programa com a *Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria* (Red CITU), organização criada em 2008 no México, que reúne dez universidades da América Latina (México, Colômbia, Brasil, Argentina e Chile) com o objetivo de trabalharem para o desenvolvimento das artes cênicas através de projetos conjuntos de investigação, criação, circulação e publicação.

O Eixo 2 – língua inglesa abrangeu instituições de ensino americanas, britânicas e canadenses nas quais docentes do Programa já haviam desenvolvido estudos, pesquisas ou outras colaborações acadêmicas. Destacamos, em especial, o interesse pelo projeto *Artistic Doctorates in Europe: Third cycle provision in Dance and Performance*, que se apoia no modelo de investigação da *Practice as Research* (PaR) para a realização de doutorados artísticos na área de artes da cena, em especial dança e performance, atuando em parceria com duas universidades do Reino Unido, Middlesex University e University of Chichester.

O Eixo 3 – língua francesa reuniu universidades francesas e canadenses. Este eixo já havia produzido, em 2017, uma ação mais consolidada, com a realização do seminário *IDA-E-VOLTA, Dança Brasil-França* (São Paulo, Ceará), que congregou um total de dez universidades, sendo oito brasileiras (Unicamp, PUCRS, UFBA, UFC, UFF, UFMG, UFPE, UFRGS) e duas francesas (Universités de Bordeaux Montaigne e Paris 8). O evento, organizado pelas pesquisadoras Cássia Navas (Unicamp) e Isabelle Launay (Université Paris 8), resultou na publicação do livro *Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil-França, ida-e-volta* (2017), organizado por ambas. A segunda parte da iniciativa ocorreu no início de 2018, com a visita da Profa. Navas à Université Paris 8 onde ministrou uma disciplina na pós-graduação.

A concepção de ida-e-volta, inspirada pelo exemplo do Eixo 3 e fundamentada em movimentos recíprocos de produção de saberes, trouxe insights valiosos para o desenho inicial de uma política de internacionalização. A formação de redes de pesquisa colaborativa internacional, a mobilidade

acadêmica de estudantes e docentes, o diálogo intercultural, as publicações conjuntas, as bolsas de estudos, entre outras iniciativas, renunciaram-se tanto como oportunidades de encontro entre diferentes sujeitos, práticas e saberes quanto perspectivas de agregar novos cenários ontológicos e epistemológicos para a pesquisa em arte na universidade.

Os recursos originalmente disponibilizados para o Projeto PrInt do Artes da Cena contaram com Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE) e de Professor/a Visitante, com Missões de Trabalho bilaterais, além de recursos para a manutenção do projeto de cooperação internacional. Dado o número de Programas contemplados com o PrInt na Unicamp, os recursos do Artes da Cena, embora limitados, foram distribuídos conforme um plano de trabalho que articulou as diferentes ações mencionadas, dentro do período de vigência do projeto que teve início em novembro de 2018 e foi concluído em outubro de 2024. Devemos rememorar que, nesse intervalo de tempo, o mundo enfrentou uma pandemia de Covid-19 de consequências catastróficas, com impactos sentidos em todos os campos da vida planetária. Não foi diferente com este projeto, que demandou adaptações para a sua segura continuidade.

A seguir, apresentamos uma cronologia dos acontecimentos do PrInt do PPG Artes da Cena, organizada a partir das três relevantes parcerias que atravessaram o projeto nesses seis anos de realizações, elucidando as diferentes fases e necessidades de adaptação.

VIDA, JANE E A PRÁTIS ARTÍSTICA COMO INVESTIGAÇÃO

*Movendo... Desenhe, escreva, fale...
O que foi revelado a você sobre sua prática
nesse processo de articulação?
O que esse processo permitiu a você saber, criar,
pensar, sentir, experienciar?
(Bacon; Midgelow, 2015, p. 69)*



Fig. 1: workshop *Creative Articulations Process (CAP)*: diálogos sobre *Prática como Pesquisa*, no PPG Artes da Cena da Unicamp, set/2019. Foto: Arthur Amaral.

A parceria com a Middlesex University efetivou-se por meio de uma visita técnica⁵ realizada pela Profa. Silvia Geraldi à instituição, em fevereiro de 2019. Na ocasião, a Dra. Vida Midgelow atuava como Diretora de Programas de Pesquisa da *Faculty of Arts and Creative Industries* da universidade britânica, em Londres. A visita teve como finalidade realizar conversações preliminares sobre a parceria, identificar potenciais de cooperação entre as instituições e, sobretudo, elaborar um plano de trabalho e cronograma, que incluíram a vinda da Profa. Midgelow à Unicamp, em setembro de 2019.

A escolha de Vida Midgelow e da Middlesex University como primeiras parceiras do PrInt considerou a afinidade entre os modelos de pesquisa praticados por ambas as IES na área de artes da cena. O engajamento duradouro de Vida Midgelow nos debates sobre a epistemologia da *Practice as Research* (Prática como Pesquisa) no ensino superior, especialmente sua ampla experiência com doutorandos do *Performing Arts* da Middlesex – com relevo para o *Doctoral Studies in Dance*, sediado no *Department of Dance* –, assim como em projetos de criação independentes realizados no Choreographic Lab⁶, evidenciaram potenciais conexões entre os programas de pesquisa ao posicionarem o corpo e a prática artística no centro da investigação.

De forma semelhante, o Programa de Artes da Cena da Unicamp, desde sua criação, tem adotado o modelo da *aprendizagem baseada na prática* como princípio central em suas abordagens de ensino e pesquisa. Dentre as tipologias de investigação conduzidas por diferentes pesquisadoras/es-docentes

5 A visita foi integralmente financiada pelo Programa de Mobilidade Internacional Santander (Edital DERI 029/2018 Unicamp para coordenadoras/es de graduação e pós-graduação).

6 O Choreographic Lab é uma plataforma voltada para a partilha de práticas coreográficas, investigação crítica e debate, gerida pelas artistas-pesquisadoras inglesas Vida Midgelow e Jane Bacon. Para maiores informações, consulte: <https://www.choreographiclab.co.uk/>.

do Programa, a *criação como investigação* – que inclui epistemes variadas, como a Prática como Pesquisa (PaR), a Pesquisa Performativa, a Cartografia ou outras vertentes de Pesquisa Artística – assume um papel preponderante, sem, contudo, excluir outras perspectivas metodológicas relevantes para a investigação no campo artístico.

A visita de Vida Midgelow ao Artes da Cena da Unicamp ocorreu entre os dias 9 e 18 de setembro de 2019, com apoio financeiro de ambas as instituições de ensino envolvidas. No primeiro ano do Print, não houve recursos para a vinda de Professor/a Visitante ou Missões de Trabalho, o que motivou um esforço conjunto para tornar a iniciativa exequível. Na Unicamp, a ação foi viabilizada por meio do Edital de Projetos FAEPEX na Linha Extensão, que custeou a estadia e a alimentação das convidadas, enquanto as passagens aéreas foram financiadas pela Middlesex University. Pelo Print, foi possível a produção de valioso material audiovisual voltado ao registro e documentação do encontro⁷. Vida Midgelow veio acompanhada da Profa. Dra. Jane Bacon (Chichester University, West Sussex/Reino Unido), sua parceira na elaboração da metodologia *Creative Articulations Process* (CAP) – uma abordagem de investigação desenvolvida ao longo de anos de trabalho sobre a Prática como Pesquisa, quer seja praticada dentro ou fora do ambiente de ensino superior (Bacon; Midgelow, 2015).

A colaboração não apenas enriqueceu, mas também ampliou as atividades programadas, que incluíram: o workshop *Creative Articulations Process* (CAP): *diálogos sobre Prática como Pesquisa*, voltado a discentes e docentes do Programa; uma palestra para

7 Parte do material audiovisual pode ser consultado via um dos canais do Youtube do PPG Artes da Cena da Unicamp: 1º. Dia (<https://youtu.be/TlQfrQ0zyq0>); 2º. Dia (<https://www.youtube.com/watch?v=IXnPk9cY09Y>); 3º. Dia (<https://youtu.be/icUfZlp5A6U>); ou ainda pelo site do Choreographic Lab: <https://www.choreographiclab.co.uk/cap-three-day-creative-articulations-process-intensive-video-documentation-unicamp-brazil/>.

estudantes do doutorado abordando o CAP e a PaR nos estudos acadêmicos britânicos em arte; e um encontro com grupos de pesquisa do Programa, que foram convidados a compartilhar com as pesquisadoras seus modos peculiares de articular pesquisa acadêmica e prática artística, confrontando pontos de intersecção e traços característicos entre as experiências locais e a estrangeira.



Fig. 2: Jane e Vida em workshop CAP, no PPG Artes da Cena da Unicamp, set/2019. Foto: Arthur Amaral

O workshop, com três dias de duração, introduziu as/os participantes aos fundamentos do CAP, abordagem somaticamente referenciada na prática de Focalização (*Focusing*) e na noção de Senso Sentido do filósofo e psicoterapeuta Eugene Gendlin (*apud* Bacon; Midgelow, 2015). A metodologia divide-se em seis movimentos ou “facetras” i(n)terativas e cíclicas, mobilizadas por verbos de ação (abrir, situar, escavar, elevar, anotar e externalizar) que colocam em evidência a experiência vivida e a corporalização enquanto linhas mestras da investigação. O procedimento também incorpora princípios provenientes do Movimento Autêntico, do Processo de Resposta Crítica de Liz Lerman e do ciclo de RSVP de Lawrence e Anna Halprin⁸, além de práticas de improvisação e coreografia. Centralizando o processo de investigação na prática reflexiva ou práxis (Nelson, 2013), com uma alternância dinâmica entre o mover e o escrever enquanto ações coimplicadas (corpo/linguagem, ação/reflexão, prática/teoria e outros binômios derivados), Vida e Jane buscaram facilitar um encontro intensificado e consciente das/os praticantes com seus próprios processos de criação e pesquisa artística.

Além do diálogo sobre os modos de enunciar e produzir pesquisa artística nos contextos acadêmicos brasileiro e britânico, desse encontro resultaram duas ações significativas: a primeira, foi a seleção da então doutoranda Adriana Gabriela Santos Teixeira como bolsista para realização de um doutorado sanduíche (Bolsa DSE/PrInt) no *Performing Arts Department da Middlesex University*, sob a supervisão da Profa. Dra. Midgelow; a segunda, a organização de um dossiê bilíngue publicado na Revista Conceição|Conception do PPG Artes da Cena da Unicamp, intitulado *Ética: práticas de transformação e artes performativas*

8 Para maiores informações sobre tais práticas, sugerimos a leitura da versão traduzida do artigo Processos de Articulações Criativas (PAC) das autoras; ou a versão original em língua inglesa disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/wp-content/uploads/2018/01/s2.pdf>.

(*Ethics: Transformative and Performance Practices*), contando com a Profa. Midgelow como editora convidada internacional e com a participação de pesquisadores britânicos e brasileiros⁹.

No entanto, uma segunda Bolsa DSE manteve-se disponível, fato que expôs certos obstáculos presentes nos editais de seleção de bolsas do PrInt que merecem ser aqui brevemente mencionados. As dificuldades referem-se aos curtíssimos períodos demandados pela CAPES-PrInt para a entrega dos certificados de proficiência em língua estrangeira, conjugados aos altíssimos níveis de desempenho exigidos para a aprovação das/os estudantes – mesmo no caso de intercâmbios para países onde a língua é de fácil assimilação e comunicação para brasileiras/os (haja vista a exigência de domínio da língua inglesa para intercâmbios em Portugal). Outro agravante é que muitos destes exames não são oferecidos regularmente no Brasil, exigindo, na maioria das vezes, que sejam enviados às instituições estrangeiras para avaliação, as quais cobram taxas elevadas e demoram-se na liberação dos resultados.

Para evitar a perda da Bolsa DSE devido ao atraso na implementação, propusemos, de maneira oportuna, seu remanejamento para uma Bolsa de Professor/a Visitante do Exterior no Brasil, a qual foi concedida à Profa. Dra. Ileana Diéguez Caballero (México) no início de 2020, como relatado a seguir.

9 O Dossiê da Revista *Conceição|Conception*, v. 8, n. 2. (2º. Semestre de 2019), pode ser acessado pelo link: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/issue/view/1643>. A Revista *Conceição|Conception* é um periódico de publicação contínua, online, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, que abrange os campos do teatro, da dança, da performance e da performatividade social. Foi classificada no estrato A2 pelo Qualis Periódicos da Avaliação Quadrienal 2017-2020 da Capes.

ILEANA E OS SABERES SITUADOS

Pensar situadamente é reconhecer a condição da experiência na produção de qualquer prática, inclusive do pensamento [...].
(Diéguez, 2019, p. 113, tradução nossa)¹⁰

A professora e pesquisadora Ileana Diéguez trabalha na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) - Cuajimalpa, cidade do México, onde coordena, desde 2014, o Seminário de Investigação *Cartografías Críticas. Prácticas situadas*. É autora de uma vasta produção de artigos e livros que servem de referência para muitas pesquisas no campo das Artes da Cena no Brasil, país com quem mantém relação ativa por meio do desenvolvimento de projetos e publicações em parceria com pesquisadoras/es brasileiras/os.

A indicação da Profa. Ileana Diéguez para a Bolsa de Professora Visitante do Exterior no Brasil aconteceu após uma ampla consulta realizada com estudantes do Programa de Artes da Cena. O interesse crescente nas novas manifestações da cena latinoamericana e nos estudos decoloniais conduziu ao nome da pesquisadora, que vem, ao longo de anos de pesquisa, trabalhando sobre problemáticas correlacionando as práticas artísticas e estéticas à política, à ética, à memória, às representações de violência e dor, às teatralidades e performatividades expandidas e sociais, temas presentes nas investigações de várias/os estudantes.

Do mesmo modo que ocorreu com a visita das professoras inglesas, concebemos uma programação intensiva para receber

10 No original: "Pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso el pensamiento [...]".

Ileana Diéguez: além da qualificação acadêmica de estudantes do Programa por meio de disciplina ministrada pela convidada, foram previstos encontros com docentes e grupos de pesquisa, a discussão de futuros projetos em parceria, a organização de publicações, etc.

A colaboração de Ileana principiou-se com uma conferência de abertura intitulada *La mirada afectada: una investigación situada*, no dia 10 de março de 2020, no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp. Em 11 de março, teve início a disciplina Seminários Avançados de Pesquisa em Artes - *Encarnações poéticas: cenários e poéticas situadas (Encarnaciones poéticas: escenarios y poéticas situadas)*¹¹, curso em formato condensado voltado para mestrandas/os e doutorandas/os do Programa. Tanto a conferência quanto os Seminários foram atravessados por uma questão central trazida pela pesquisadora: a necessidade de se pensar situadamente, isto é, a partir das próprias circunstâncias de vida e de produção. À luz de propostas decoloniais, Diéguez incitou-nos a refletir sobre as experiências que determinam nossas práticas artísticas e políticas, considerando os posicionamentos conceituais delas derivados. Especialmente nos Seminários, as atividades didáticas – diversificadas entre aulas expositivas, estudos de caso, debates e escrituras relacionando as temáticas estudadas às pesquisas individuais das/os participantes – buscaram mobilizar reflexões acerca dos modos afetados com que se produzem as práticas artísticas contemporâneas, sobretudo aquelas realizadas em contextos complexos que revelam a sólida trama entre arte, ética, estética e política.

11 A disciplina contou com a participação das Profas. Dras. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra) e Silvia Geraldi.



Fig. 3: Conferência de abertura *La mirada afectada: una investigación situada*, realizada pela Profa. Diéguez no dia 10 de março de 2020, no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp. Fonte: frame da gravação em vídeo.

Aqui, faz-se necessário expor um acontecimento que, desde o início daquele ano, alterou de forma significativa a vida social e econômica global, com impactos na própria continuidade das atividades programadas na Unicamp. No dia 30 de janeiro de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) decretou a Covid-19 como uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), o mais alto nível de alerta previsto no Regulamento Sanitário Internacional. No dia 11 de março, Tedros Adhanom Ghebreyesus, diretor-geral da OMS, comunicou que a Covid-19 já se configurava como uma pandemia. Foi em meio a este cenário de incertezas – que se mostraria tenebroso com o passar dos dias – que recebemos Ileana Diéguez. Nesse mesmo dia, entre abraços e

cumprimentos afetuosos (alguns já um tanto receosos), estudantes e professoras se reuniam no Instituto de Artes para o primeiro encontro do Seminário. No dia seguinte, 12 de março, ao final do segundo encontro, recebíamos a comunicação de que o então reitor da Unicamp, Marcelo Knobel, suspendia as atividades na universidade, a partir de 13 de março de 2020, por motivo da pandemia. Diante do imprevisto, só nos restou – estudantes e professoras – retornar às nossas casas, especialmente Ileana, que precisava chegar no México antes do fechamento das fronteiras internacionais.

Embora não estivéssemos preparadas para enfrentar tempos de catástrofe e dor como os que se anunciavam, após um breve período de adaptações e ajustes pessoais e institucionais, conseguimos transpor as atividades presenciais para o sistema remoto e retomar parte das discussões recém iniciadas no curso. Como insistentemente vem fazendo em sua obra e discurso, Ileana Diéguez nos colocou frente a frente com reflexões acerca das políticas de morte e suas formas de representação através de práticas sensíveis, estéticas e/ou artísticas.

Olhar para as formas como a precariedade da vida e da violência se instalam até que o comportamento e a visualidade se transformem é apenas o primeiro momento de uma série de atos necessários para aqueles que se propõem a pensar esta realidade. Porque depois de olhar, teremos que desmontá-la criticamente para tentar entender o que está acontecendo conosco (Diéguez, 2017, p. 19, tradução nossa)¹².

12 No original: "Mirar las maneras en que la precariedad de la vida y la violencia se va instalando hasta transformar el comportamiento y la visualidad, es apenas el primer momento de una serie de actos necesarios para quienes nos planteamos la tarea de pensar esta realidad. Porque después de mirar, tendremos de desmontarla criticamente para intentar comprender lo que nos está sucediendo".

Essas questões viriam a nos acompanhar um tanto mais em decorrência do cenário pandêmico e necropolítico que se instalava.

Assim como Vida Midgelow, também a Profa. Ileana foi convidada a colaborar, como editora internacional, com a publicação de um Dossiê na Revista *Conceição/Conception*, intitulado *Artes, performatividade, crise generalizada e necropolítica*¹³, contando com autoras/es da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, México e Estados Unidos.

Da parceria, produziram-se ainda outros frutos. No ano de 2020, novo edital de seleção para duas bolsas DSE/Print foi lançado, sendo que, uma vez mais, apenas uma bolsa foi ocupada pela então doutoranda Natacha Dias para realização de estudos na Université Paris 8 – Vincennes–Saint-Denis, em 2021, sob a supervisão do Prof. Stéphane Poliakov do Departamento de Teatro. A segunda bolsa foi remanejada, dessa vez, para duas Bolsas de Capacitação em Cursos de Curta Duração no Exterior, que foram preenchidas por meio de edital de concurso específico. A primeira bolsa foi ocupada por Nathalia Catharina Alves Oliveira, à época doutoranda, para pesquisa junto à Universidade Autônoma Metropolitana do México, sob supervisão da Profa. Ileana Diéguez, no período de fevereiro a abril de 2021; a segunda, pela mestranda Bárbara Virgínia Denadai Fontana (Babi Fontana), no mesmo período, para estudos também na Paris 8, porém, no Departamento de Dança, sob a supervisão da Profa. Dra. Isabelle Launay. Paralelamente, a mestranda Luzia Ainhoren Meimes foi agraciada pelo Programa de Becas de Movilidad entre Universidades Andaluzas y Latinoamericanas da Asociación

13 O Dossiê da Revista *Conceição/Conception*, v. 9 (2020), pode ser acessado pelo link: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/issue/view/1719>.

Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP), e também desenvolveu estudos na Universidade Autónoma Metropolitana do México, em jun/2021, sob a supervisão da Profa. Diéguez.

Em decorrência da crise sanitária provocada pela pandemia de Covid-19 – cujas consequências foram intensa e funestamente sentidas ao longo de todo o ano de 2020 –, a formulação de um plano de continuidade de ações junto às instituições parceiras teve de ser temporariamente suspenso, embora as bolsas DSE e de capacitação tenham sido implementadas e algumas atividades remotas com as IES tenham resultado bem sucedidas.



Fig. 4: Disciplina Seminários Avançados de Pesquisa em Artes - *Encarnações poéticas: cenários e poéticas situadas* (*Encarnaciones poéticas: escenarios y poéticas situadas*), no PPG Artes da Cena da Unicamp, mar/2020. Fonte: acervo pessoal do curso.

O retorno à normalidade das atividades presenciais só foi possível em fins de 2021, quando puderam ser selecionadas três novas doutorandas bolsistas DSE/PrInt, que usufruíram as cotas entre os anos de 2022/2023: 1-) Pamella de Caprio Villanova, com supervisão da Profa. Dra. Victoria Pérez Royo, na Universidad de Zaragoza, Espanha; 2-) Flávia Fernandes do Couto, com intercâmbio para a Université LAVAL em Quebec, Canadá, orientada pela Profa. Dra. Carole Nadeau; e 3-) Yenni Paola Agudelo Cristancho, que se dirigiu ao Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) em Madri, Espanha, sob supervisão do Prof. Dr. José Luis García Barrientos.

As cotas das Bolsas DSE de 2021 que permaneceram representadas em consequência do isolamento social, puderam finalmente ser recuperadas em 2023. Uma delas contemplou a estudante Eloisa Marques Rosa, que realizou o estágio doutoral na UCLA - University of California, em Los Angeles, EUA, com orientação da Profa. Dra. Susan Leigh Foster. A outra pôde ser novamente remanejada para uma bolsa de Professor/a Visitante do Exterior no Brasil, responsável por viabilizar a vinda da Profa. Dra. Victoria Pérez Royo, da Universidad de Zaragoza, Espanha, ao PPG Artes da Cena da Unicamp em novembro de 2023.

VICTORIA E OS CORPOS FORA DE SI

Pensar não é contemplar, mas comprometer-se.
(Royo, 2022, p. 145, tradução nossa)¹⁴

*Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.*
Raul Seixas, 1973

O último encontro entre territórios fez confluir as Artes da Cena e a Filosofia. Conduzido pela Dra. Victoria Pérez Royo, professora e pesquisadora da área de Estética e Teoria das Artes da Universidade de Zaragoza (Unizar), este realizou-se entre 10 de novembro e 02 de dezembro de 2023 na Unicamp. Assim como aconteceu com Ileana Diéguez, a indicação do nome de Victoria Pérez Royo se deu em resposta ao interesse de nossas/os estudantes e docentes com linhas de investigação de predileção da pesquisadora, como as relacionadas à imagem e visualidade na cena; às discussões políticas sobre corpo, corporeidade e democracia; à pesquisa baseada na prática e nas artes vivas, entre outras. A parceria já havia, inclusive, se esboçado no ano anterior, com a seleção de uma de nossas doutorandas, Pamella Villanova (acima mencionada), para usufruto de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche (DSE) junto à Unidad Predepartamental de Filosofia da Unizar, com orientação da Profa. Royo.

O invisível na cena – nome proposto por Victoria aos encontros que compunham o Seminário Avançado de Pesquisa em Artes¹⁵ – foi idealizado como uma construção colaborativa de

¹⁴ No original: "Pensar no es contemplar, sino comprometerse".

¹⁵ Seminário Avançado de Pesquisa em Artes – O invisível na cena (Lo invisible en la escena) foi a disciplina ministrada pela Profa. Dra. Victoria Pérez Royo no PPG Artes da Cena da Unicamp, com a participação das Profas. Dras. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Julia Ziviani, Silvia Geraldi e Verônica Fabrini.

conhecimento por meio de leituras (muitas vezes, coletivas) e práticas de escrita performativa, em diálogo com as pesquisas em andamento. Para ela, interessava desmontar a concepção hegemônica do corpo moldada pela cultura ocidental moderno-colonial, de uma corporeidade contida dentro dos limites da própria pele, fabricando sua identidade de acordo com esquemas de sujeitos monádicos, centrados e equilibrados em si mesmos (Royo, 2022). O convite do curso foi o de apontar as fissuras deste modelo caduco, os jogos de força que o configuram, assim como as dimensões éticas e políticas implicadas, apontando o risco dos muitos fascismos e fundamentalismos que surgem como ameaça a uma vida pulsante em diversidade, que insiste em resistir. A própria imagem de *corpos fora de si* (Royo, 2022) traz como guia a urgência em assumir uma perspectiva que integre as realidades materiais e imaginativas, visíveis e invisíveis, manifestas e latentes, humanas, pós-humanas e não humanas, habitando o limiar entre epistemologias e ontologias.

Foram tomados alguns temas-chave para abrir as portas da percepção, friccionando-os por meio de leituras textuais e práticas que ajudaram a pensar/sentir a consciência de si a partir da *relação* (e não do espelho): corpo material e imagens imateriais e vice-versa, tensões entre o icônico e o corporal, invisibilizações e aparições, encarnação e incorporação de imagens, trânsito entre corpos, a paixão mimética, *outramentos* e metamorfoses. Experiências que incitaram ao reconhecimento de que entre corpos há uma densidade imaginária que atravessa o espaço e se projeta em outros corpos, espaço-convite às metamorfoses. Como companheiras/os de pensamento, Hélène Cixous, Emanuele Coccia, Viveiros de Castro, Clarice Lispector, Pedro Cesarino, Gaston Bachelard, Bruno Latour, Kaja Silverman, André Lepecki, Vinciane Despret, David Abram, Grimaldo Vásquez Sue Golding, Michel Serres, Donna Haraway e outras/os

tantas/os que foram se juntando no caminho. O desafio era justamente ficar com o problema (Haraway, 2023), comprometer-se com o pensamento.

Já no primeiro encontro, Victória Royo pede que nos apresentemos não a partir de “o que se é”, mas “em que estamos nos transformando”. Como faísca de ignição, essa pergunta – que pode parecer simples – condensou as chaves temáticas do curso, estabelecendo um pacto de que estamos em metamorfose e que formamos um coletivo diverso. Em *Cuerpos fuera de si* (Royo, 2022) a pesquisadora propõe uma leitura figural de corpos de pé e inclinados presentes tanto nas *artes vivas (da presença)* quanto em manifestações e protestos sociais, alertando-nos sobre sua capacidade de invocar, afetar e mobilizar os assuntos do entorno, inclinando-nos em sua direção:

Cada corpo é capaz de exhibir, apenas através de sua fisicalidade e atitude, figuras com grande poder de afetação. As posturas e disposições corporais são atravessadas por imagens, imaginários e visualidades que contribuem substancialmente para apelar e mobilizar os corpos em redor. Proponho assim centrar a atenção nos mecanismos específicos de influência que não estão ligados nem ao movimento nem ao gesto expressivo codificado, mas a figuras consubstanciadas em atitudes e disposições corporais que, dependendo da carga icônica, visual, imaginária e afectiva que arrastam e ativam, incitam experiências de outro mundo (Royo, 2022, p. 24-25, tradução nossa)¹⁶.

O convite de Royo à metamorfose se estendeu, também, para as metamorfoses da estrutura colonial da escrita acadêmica,

16 No original: “Cada cuerpo es capaz de desplegar, solo por medio de su fisicalidad y su actitud, figuras con una gran potencia de afectación. Las posturas y disposiciones corporales están atravesadas por imágenes, imaginarios y visualidades que contribuyen sustancialmente a apelar y movilizar los cuerpos alrededor. Propongo así centrar la atención en los mecanismos de influencia específicos que no están vinculados ni con el movimiento, ni con el gesto expresivo codificado, sino con figuras corporeizadas en actitudes y disposiciones corporales que, en función de la carga icónica, visual, imaginaria y afectiva que arrastran y activan, incitan a experiencias *fuera de sí*”.

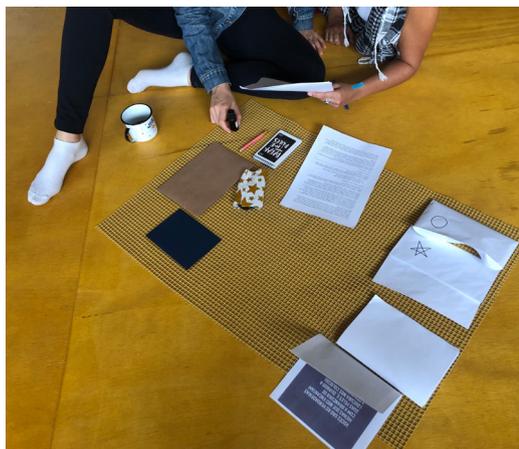


Fig. 5 e 6: Disciplina Seminários Avançados de Pesquisa em Artes - *O invisível na cena (Lo invisible en la escena)*, no PPG Artes da Cena da Unicamp, nov-dez/2023. Fonte: acervo pessoal do curso.

exercitadas por meio de práticas variadas, como a *escrita oral*, experienciada a partir da leitura alegórica e da capacidade mimética de Walter Benjamin (2010); a *escrita canibal*, inspirada nas traduções canibais de Álvaro Faleiros (2019); ou a *escrita xamânica*, a partir do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2007).

Os conhecimentos partilhados e a abordagem colaborativa de aprendizagem adotada pela Profa. Royo trouxeram contribuições valiosas às pesquisas em andamento de nossas/os estudantes e também às nossas – professoras colaboradoras da disciplina –, despertando o interesse pela continuidade de estudos por parte de várias/os delas/es, em intercâmbios futuros que pudessem ser subvencionados por bolsas de estudo, acordos de cotutela ou outros tipos de financiamento a serem considerados. Em conversações com a comissão do Print durante sua estada na Unicamp, Victoria Royo, por sua vez, chegou a manifestar o interesse de que estudantes da Unidad de Filosofía da

Unizar pudessem também ter acesso tanto aos cursos de mestrado e doutorado do PPG Artes da Cena, quanto aos de outros programas institucionais, em especial, do IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) da Unicamp – áreas relacionadas ao departamento onde leciona e orienta projetos de pesquisa.

Essas e outras aspirações mobilizaram o debate sobre um plano de continuidade de parceria entre as IES, tendo como objetivos o desenvolvimento de colaborações bilaterais em ensino e pesquisa, incluindo os intercâmbios discentes, convênios de dupla titulação (por exemplo, os acordos de cotutela), dentre outras ações de interesse mútuo na execução de projetos acadêmicos e científicos. O plano acabou por concretizar-se numa Missão de Trabalho, realizada pela coordenadora do PrInt, Profa. Silvia Geraldi, à Universidad de Zaragoza em junho de 2024, voltada ao aprofundamento e expansão da parceria já iniciada com o Programa de Artes da Cena, bem como a possibilidade de adesão de outros programas da Unicamp de interesse da IES espanhola, com a expectativa de fortalecimento ainda maior dos laços interinstitucionais. Além destes objetivos de parceria mais duradouros, havia ainda o convite para a participação da Profa. Royo na publicação deste ebook que, à época, ainda estava em fase de planejamento e autorização por parte da CAPES. Como resultado destas idas-e-voltas, encontra-se em tramitação a documentação para a assinatura de um acordo de cooperação acadêmica internacional entre Unicamp e Unizar.

Ainda no ano de 2023, realizou-se a seleção da última bolsa DSE, concedida ao doutorando Diego Batista Leal para estágio doutoral no ano de 2024 na Sorbonne Nouvelle - Université de Paris, com a orientação do Prof. José Leonardo Tonus.

Esses dois últimos movimentos – Missão de Trabalho e bolsa DSE – somados à publicação desta coletânea selam o

fim do Projeto *IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena* / CAPES-PrInt do PPG Artes da Cena da Unicamp. Foram seis anos de trabalho intensivo, de aprendizagens forjadas pela experiência, de ampliação de repertório intercultural e internacional, de bons frutos colhidos e a certeza de que apenas começamos.

APÓS O FIM

E assim, entre territórios, inspiradas/os pelas visitas, deslocamentos e germinações, acionadas/os pelos encontros, deixamos que a metamorfose se fizesse, infinita, amorosa, geradora, pois pesquisar em *artes da cena*, em *artes da presença*, em *artes vivas*, no frágil instante entre o apocalipse e a utopia, é habitar o problema (Haraway, 2023), mas também um *tornar-se junto* para que sejamos menos perigosos uns para os outros (Despret, 2016).

Encontros foi uma palavra que permeou todo esse longo processo, atravessando utopias do estar junto, sofrendo com os dois anos de pandemia, com a virtualização friccionando e problematizando radicalmente a presença e a vida até retornarmos (transformadas/os?) e nos depararmos com um mundo mais injusto, mais desigual, mais fundamentalista, bélico, destruidor. O que podem as artes da cena, da presença, artes vivas frente aos desafios deste momento?

Esperamos que a interlocução entre as artes da cena e as ciências humanas, entre as contribuições trazidas por Jane e Vida e as trazidas por Ileana e Victória, aliada às provenientes das professoras e estudantes, no Brasil e no exterior, concorram para o reconhecimento de nosso trabalho junto à pós-graduação e à contínua expansão de nossas políticas de internacionalização.

Neste relato, procuramos demonstrar nossa jornada pelo PrInt, concebendo a internacionalização como política de encontros, o que nas artes da cena se caracteriza por meio de experiências corporalizadas, da prática como método, de compartilhamentos em presença e afeto que resultam em aprimoramentos/expansões das investigações artísticas envolvidas. Por meio da potência desses encontros, dos trânsitos entre Espanha, México, Reino Unido, Canadá, França, Estados Unidos e Brasil, foi possível colocar em diálogo a prática artística como pesquisa, os saberes situados e os corpos em metamorfose (*fora de si*), marcos conceituais que implicam práxis renovadas nas pesquisas da área.

Nestes seis anos, a jornada foi intensa e bastante produtiva, embora por vezes complexa, na medida em que nos exigiu a compreensão da necessidade de aprofundar conceitos e estratégias para a composição de uma política de internacionalização que fosse consistente com a missão, os princípios e as vocações do nosso programa de pós-graduação. Na contramão da internacionalização como “modelo de excelência e inovação” – concepção que nos parece um tanto banalizada e oca – o PPG Artes da Cena, bem como seu projeto Print, buscaram permanentemente valorizar o diálogo entre produção de conhecimento global e diversidade cultural brasileira em perspectiva situada. Confiamos, com essa postura, na complementaridade de forças e recursos entre instituições situadas em diferentes realidades socioeconômicas e geopolíticas, na capacidade de promover um enriquecimento mútuo e menos desigual de oportunidades frente à produção de conhecimento. Afinal, estamos todas/os juntas/os neste pequeno planeta azul.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACON, J.; MIDGELOW, V. L. Processo de Articulações Criativas (PAC). In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos** [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. p. 55-71.

BENJAMIN, Walter. Sobre la facultad mimética. In: **Ensayos escogidos**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

DESPRET, Vinciane. O que diriam os animais se... . Tradução de Cícero de Oliveira. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, n. 45, 2016. Disponível em: <https://chaodafeira.com/categoria/caderno-leituras/page/11/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

DIÉGUEZ, I. Interpelando al "caballo académico": por una práctica afectiva y emplazada. **Nómadas**, n. 50, p. 111-121, abr. 2019. DOI: 10.30578/nomadas.n50a7. Disponível em: <https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/component/content/article?id=1023>. Acesso em: 16 out. 2024.

DIÉGUEZ, I.; FARIAS, M.; INSUNZA, I.; SAAVEDRA, L. (comp.). **Poéticas del dolor**: hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada. Chile: Ediciones Oximoron, 2017.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentescos no Chthuluceno. Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

FALEIROS, Álvaro. **Traduções Canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2019.

MATEUS, F. Unicamp é a 232ª melhor universidade do mundo, segundo ranking QS WUR 2025. **Jornal da Unicamp**, 04 jun. 2024. Disponível em: <https://jornal.unicamp.br/noticias/2024/06/04/unicamp-e-a-232a-melhor-universidade-do-mundo-segundo-ranking-qs-wur-2025/>. Acesso em: 27 out. 2024.

NAVAS, C.; LAUNAY, I.; ROCHELLE, H. (org.). **Dança, história, ensino e pesquisa**: Brasil-França, ida-e-volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts**: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. London: Palgrave Macmillan, 2013.

ROYO, V. P. **Cuerpos fuera de sí**: figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. La selva de cristal: Notas sobre la antología de los espíritus amazónicos. **Amazonia Peruana**, [S. l.], n. 30, p. 85-110, 2007. DOI: 10.52980/revistaamazonaperuana.vi30.65. Disponível em: <https://amazoniaperuana.caaap.org.pe/index.php/amazoniaperuana/article/view/65>. Acesso em: 3 nov. 2024.



Jane Bacon

Emerita Professor Dance and Somatics, University of Chichester. She is also a Senior Jungian Analyst and Registered Supervisor (IGAP, IAAP, UKCP), Focusing trainer and on the Faculty of the Discipline of Authentic Movement (www.disciplineofauthenticmovement.com). Her publications and practice-led research explore the inter-relationship of mind, body and spirit in Authentic Movement and psychotherapy and somatically informed methodologies for research in the arts and psychology, particularly Creative Articulations Process with co-creator, Prof Vida Midgelow (<https://www.choreographiclab.co.uk/creative-articulations-process-cap/>). Site: www.janebacon.net.



Vida L Midgelow

Professor of Dance and Choreographic Practices and Dean of the Doctoral School at University of the Arts London. As an artist-scholar she works on practice-as-research methodologies, improvisation and movement articulation processes and has shared practice and published widely in these areas. She is editor of the Oxford Handbook of Improvisation in Dance and was principal researcher for the Artistic Doctorates in Europe project www.artisticdoctorates.com (Erasmus+ funded). Together with her long term collaborator Prof Jane Bacon, she co-directs the Choreographic Lab <https://www.choreographiclab.co.uk/>, devised the Creative Articulations Process (CAP) and founded the Choreographic Practices journal (2010-2020).

*CREATIVE
ARTICULATIONS
PROCESS:
DEEPENING AND
EXPANDING A
SOMATIC APPROACH
TO PRACTICE
RESEARCH*

Jane Bacon
Vida Middelow

Where are you as you begin to read...
Notice
Are you comfortable, expectant, distracted...
Notice
Take a few breaths
Move your shoulders as you breathe
Can you exhale deeply and slowly...
Notice
Soften into the now...
Notice
Soften your eyes, mind, muscles
as you begin to read

INTRODUCTION

Creative Articulations Process (CAP) was first developed in a UK context as a methodology for those undertaking Practice Research (PR) doctorate and post-doctoral research in performance. Through CAP we have sought to provide artists, specifically movement based artists, who are engaged in making or creative practices as research within the University, support to become more reflective in their artistic research processes, enabling them to find suitable language in/for their work. The practice has also evolved beyond its initial academic and research focus and is now being used by body-based practitioners in environments

of many kinds. These practitioners share with us an interest in shaping their personal development and ongoing enquiries in ways that are richly attentive, ethical and caring.

CAP developed out of a research project (2005-2008) 'Articulating Dance' which aimed to deepen our knowledge of creative processes and involved six other established artists (including Gill Clarke, Guy Dartnell, Sara Giddens and Anna Furse)¹. Following on from this practical research, Bacon and Midgelow decided to publish our first iteration of the Creative Articulations Process in a special issue of *Choreographic Practices* (2014) and have since documented aspects of the practice including a video essay and experiential recordings².

Integrating insights from somatic, improvisatory and choreographic practices, alongside therapeutic work in mindfulness, Focusing, Authentic Movement and depth psychotherapy, CAP has been taught and practiced in countries across the world as far and wide as UK, South America and East Asia. In 2019, we were invited by staff at Unicamp to teach this work to doctoral candidates and staff to aid their development and articulation of dance and performance making research within an academy setting. In this article we set out the forms and facets of CAP and offer examples of materials from the Unicamp CAP workshop; introducing tasks and activities with short asides to deepen your understanding of them through conceptual framings that are at play during the workshop at Unicamp.

Extensive documentation from the intensive at Unicamp is available as filmed by Arthur Amaral and shared with the permission

1 For details of this early work see: <https://www.choreographiclab.co.uk/early-lab-projects-1996-2009/>

2 Visit <https://www.choreographiclab.co.uk/creative-articulations-process-cap/>

of the workshop attendees³. Moving through the workshop with the Unicamp researchers was a delight. Participants embraced the work and brought their own creative approaches to meet it. Full of energy, alongside quiet reflection, we and the participants wove our way through the processes of CAP, leading to insights by individuals in relation to their own work.

There were also insights for us as teachers as we explored the non-linear and enfolded nature of CAP. For, in CAP, as in life, everything is in everything, each element is reflected on the practice is evident through all aspects of the work, supporting, informing, shaping and enabling each moment of enquiry. CAP furnishes users (or CAPers as we have called practitioners) with structure and language to recognize, name and activate such 'everythings', offering a supporting vessel to hold us, providing particular types of attention and attending, as we move through our creative enquiring.

3 Video documentation from three days of the workshop are available at: <https://www.choreographiclab.co.uk/cap-three-day-creative-articulations-process-intensive-video-documentation-unicamp-brazil/>. With thanks to the participants, organisers, translator and videographer whom made this workshop at Unicamp possible. Comissão organizadora Projeto CAPES Print / Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena: Profa. Dra. Sílvia Maria Geraldi (coordenação), Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas. | Organizing Committee CAPES Print Project / Performing Arts Graduate Program: Dra. Sílvia Maria Geraldi (coordenação), PhD, Dr. Larissa de Oliveira Neves Catalão, PhD, Dr. Ana Maria Rodriguez Costas, PhD. | Realização: PPG Artes da Cena, Instituto de Artes da Unicamp - Projeto Institucional de Internacionalização CAPES-Print, Projeto: "IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão em artes da cena"; Middlesex University, Londres, Reino Unido. | Realization: Performing Arts Graduate Program, Arts Institute of Unicamp (Institutional Internationalization Program CAPES-Print, Project: "IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão em artes da cena"); Middlesex University, London, UK. | Participantes / Participants: Adriana Gabriela Santos Teixeira, Alan Carlos Monteiro Junior, Carla Vendramin, Daniela Rolim Machado Moreno Zuliani, Fábio de Almeida Pimenta, Hariane Eva Serra Georg, Holly Elizabeth Cavrell, Isa Etel Kopelman, Julia Ziviani Vitiello, Maria Angela A. P. Machado, Mariana Dias Jorge, Marisa Martins Lambert, Mariza de Lima Junqueira, Nathalia Catarina A. Oliveira, Sílvia Maria Geraldi, Tatiana Schunck, Robson Lourenço, Cibele Sastre. | Tradutora / Translator: Michele Carolina Silva. | Filmagem e edição / Video capture and edition: Arthur Amaral.



Fig 1: Image of participant exploring the facets in Unicamp workshop. Photo: Arthur Amaral.

Fig 2: Image of articulation of the facet made by participant in Unicamp workshop. Photo: Arthur Amaral.

In this writing we first briefly position CAP as it arose in response to Practice Research and then set out the forms and facets of CAP. Throughout, we insert examples of practice as used in the UniCamp CAP workshop - bring the practice into your lived experience, for this bodily, motional, practicing of this work and of research is fundamental.

CAP AND PRACTICE RESEARCH

Practice Research (PR) proposes that the creative work of the artist can be undertaken and acknowledged as a form of research. PR necessitates asking questions about arts practice

and its processes, as well as articulating and sharing research through artistic means. As Hazel Smith and Roger Dean (2009, p. 5) note, PR arises out of the idea “[...] that creative work in itself is a form of research and generates detectable research outputs”. The product of creative work contributes to the outcomes of a research process and contributes to the ‘answering’ of a research question. Yet the rigorous practices of artistic researchers remain, at times, at odds with conventional knowledge formation. As such, PR has entailed the reassessment of the status of and relationships between processes of making and processes of theorizing, wherein the research is not (only) thinking about art (as external object), but is engaged in materially creative thinking within and through the practices of art making, and, in this case, dance making, wherein making, beyond acts of more simply doing, encompass reflective processes and products.

PR (otherwise called artistic research, practice-based-research and performance-as-research, amongst others)⁴ has given rise to ontological, epistemological and methodological questions such as: what is the nature and modality of knowledge in PR; what methodologies and ways of working are at play in this approach to research; what can be discovered and shared through PR that other approaches do not reveal; and how can the knowing/knowledge that this modality foregrounds be made evident, and therefore shareable, in line with the responsibilities of researchers to make their insights available to others?

It is often the case that artists face particular challenges when addressing such questions and struggle to recognise and

4 There has been extensive mapping and vigorous debate about the naming of this mode of research. See Arlander et al. (2018) for a good account and contrasting views. We use the terms ‘Practice Research’ (PR) or ‘Practice as research’ (PaR) as the most commonly used in our context here in the United Kingdom. Whatever the term used however, what is important to us, and what is articulated here, is the view that practical creative activities are positioned as both the site of research enquiry and a significant mode of dissemination.

articulate the new knowledge generated in their practice within the research context. In developing CAP we sought to address such challenges and bring forward the rich embodied knowledge and skills that artists, and indeed practitioners of many kinds, arrive with and carry with them into research enquiries. Such established knowledge and knowing is often implicit in nature and undervalued. Further, we have found that in conventional approaches to research, lived experiences and practices of making and its articulation in written form are uncomfortably separated, rendering a dynamic between the two that gives language, particularly written forms of language, power and dominance. At the same time, perhaps artists overvalue the mystery of arts making and the intuitive and are overly nervous of articulating their work in words (perhaps due to the difficulties of finding suitable words, as we will discuss shortly).

The tensions between embodied creative practices and the context of research are exacerbated by the value judgement that is contained in the use of the word 'creative'. Helen Phelen writes:

The “genius” of the artist was seen to be located in the realm of imagination and emotion, while the work of the university resided in the loftier pursuits of the mind. Artists created while scholars cogitated. Artists were passionate, impulsive, vessels of sensorial experience, often beyond their control. Academics were cerebral, rational individuals driven by logic and evidence (Phelen; Welch, 2021, p. 5).

This split between the passions and rationality has, of course, a long history and one that has been probed and problematised by many. As artists and movement practitioners, we continually find ourselves needing to challenge what constitutes knowledge, and at the same time we are continually expanding ways in which

the creative process might be articulable. In other words, we are constantly, and have constantly been, interested in ways in which we might bridge the metaphorical divide that Phelen outlines.

These issues are particularly resonant within the frame of the doctorate, framed as it is by university regulations and the examination criteria, so it is perhaps not so surprising that it was this doctoral context in which CAP was first applied in the mid 2000's. At this time new approaches to doctoral education in the UK were welcomed and yet the question of how to write the thesis (commonly called the exegesis in Australian and Scandinavian contexts) in relation to your practice was unclear. Then, and now, guidance on this aspect of the research remains variable across institutions and countries. This is not to say uniformity is suitable for practice research doctorates and research, but that there is still too much emphasis on case studies and theoretical approaches at the expense of a clearer articulation of the new knowledge offered by the uniqueness of practice methodologies. This situation has gnawed at us and pulled us into spaces and places of preoccupation about bodies, creativity, writing and languaging and the troubling *aboutness* which we all are prone to do when speaking *about* our bodies and body practices at the expense of the *howness* and *whatness*.

The artist practitioners themselves, as we have indicated, were often unable to find words that felt adequate to the wonder of their artistic endeavours and perhaps some would say they could not sufficiently other themselves from their creative work. But we began to explore writing *from* rather than *about* one's practice rather than being caught in heady theoretical framings to justify the creative process and product. And if this were possible, we asked; how might we resist subjective solipsisms and opinion whilst holding to the evidentiary ground of the material body?

Addressing this question, CAP foregrounds corpo-material knowing as a rigorous practice, wherein 'practising', as informed by somatics and improvisation, is reflexive and felt, critical and creative. This is a form of enquiry that needs to be embodied, lived and employed, meaning we must bring, and begin to enquire into, our individual and collective 'know-how'. In exercising and promoting 'know-how' we are drawing on the philosophy of Gilbert Ryle whose text *The Concept of Mind* challenged Cartesian thinking. He suggested "[m]y performance has a special procedure or manner" (Ryle, 2009, p. 20) proposing there is a kind of knowledge in practice that has its own value and, we would suggest, its own requirements for the study of those procedures.

The importance of know-how has been considered in the ontological discussions about practice research. For example, one of the first texts on Practice as Research by the British theatre and media scholar Robin Nelson (2013) proposed that this approach to research sits in the centre of a triangulated relationship between contextual and conceptual discourse (propositional knowledge or 'know-that'), reflective knowledge ('know-what'), and the insider, close up and hands-on approach of embodied knowing ('know-how'). Yet there has still been little work beyond case studies to indicate how, this 'know-how' is meaningfully activated in research, and how it is brought into dialogue with 'know-that' and 'know-what' in ways that avoid the (literal and metaphorical) overwriting of embodied knowing.

CAP addresses this gap, developing clear structures and skills through which each individual's know-how – their personal and creative procedures and manners (after Ryle) – can be articulated and deepened as the material grounds of meaningful enquiry and informed by and placed in relation to know-that, in such a way as to retain the undeniable significance of the (inter)subjective, of experience, the embodied and the artistic in the context of research.

PRACTICING CAP

CAP is an *expanded* form of practice that is supported by what we call *Preparations* and a *Ground Form* and is shaped through six facets - *Opening, Situating, Delving, Raising, Anatomising* and *Outwarding* (see image below). Both the forms and facets of CAP are iterative and cyclical, unfolded and enfolding.

In what follows we set out the forms and facets introducing tasks and activities with short asides to deepen your understanding of them. Core to the work is a particular attitude. We invite waiting, attending and following of curiosities, recognising the value of surfacing the intuitive and the implicit, giving space for ways of knowing that have (as we have said) often been overlooked in academia, to dwell in the not-yet-known, resisting closure to invite renewal.

Enquiring in CAP is done with and through our bodies and materials, with and through our experiences. Offering time and space, CAP is an invitation into an attitude of being, an invitation to the researcher/enquirer to discover, to enquire, to play and create, to discern and decide, in a way that works with your unique way of being in the world. Participating in processes of curiosity means to rethink our attachment to certainty and our need for answers. Instead, we begin to embrace and allow previously unknowable ways and processes to unfold into our present awareness.

Each way of practicing CAP has form and function. The preparations, for example, underpin all we do and are shown in the centre of Figure 3. Often these are task based and directed to enable the participant to develop new skills and capacities. In these tasks we focus on attending, languaging, working with and

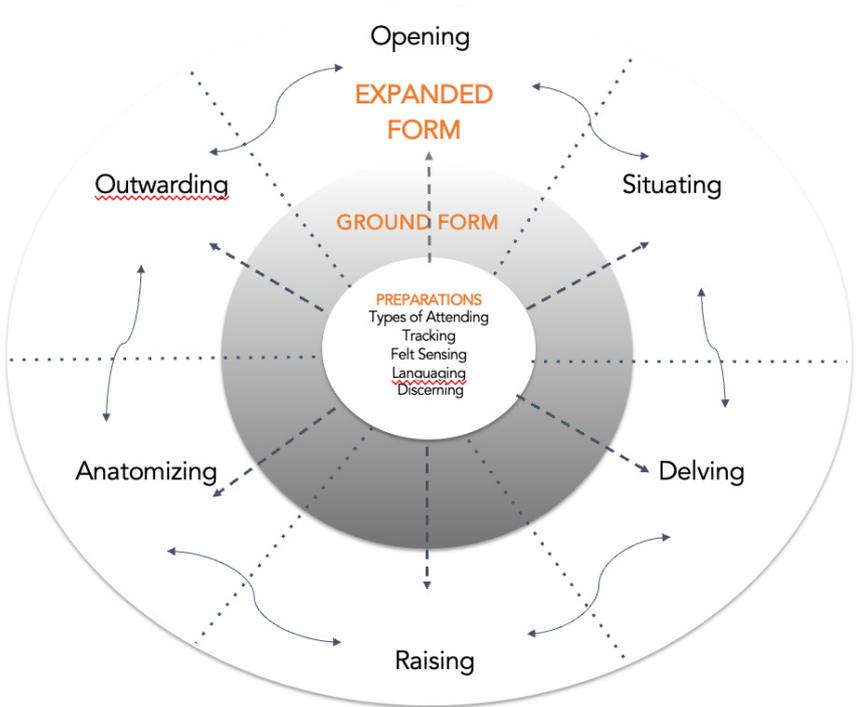


Fig 3: This is a 2D image of CAP, its forms and facets. The concentric circles and arrows indicate the interconnectedness and multi-directionality of all elements. We might also usefully imagine this in 3D such as spheres within spheres, revolving and connected.

from the felt sense, and discerning. The practice of these skills, and understanding how to employ them, is foundational to all the other work. When we teach and practice, the preparations constantly recur, weaving their way through the living and teaching of CAP, building the know-how of this work - for it is through these core skills that embodied, motional awareness, choice making, and alternative languages become increasingly possible.

It was in the Unicamp workshop that we first shared what we have come to call the Ground Form. In Figure 3, it is the second of the concentric rings. Somatic in nature and improvisational in approach, we developed the Ground Form to provide an easy to follow and durationally bound score which CAPers could use to revisit the skills of CAP and practice the habit of being curious - just like you might practice yoga or keep a daily diary. For CAP - just like any practice, is best when honed.

Generally, no more than a 60-minute daily or weekly practice, the Ground Form cycles through selected facets taking us on a journey of discovery - within a repeated containing structure. It entails alternating between modalities of moving and writing (or marking making) - helping to bring these two activities into closer relationship. Passing through a simple and clear structure encourages an entering into of the different attentional and energetic qualities of the facets - inviting us to notice and explore that which is arising. It might be that materials, ideas or questions emerge, as we open ourselves gently and with curiosity to emerging possibilities.

The Ground Form offers scaffolding of/for experience and attention, supporting creative thinking and awareness. Each step builds on the former step, so that we complete the form with a sense (hopefully) of achievement, for having engaged creatively and attentively for a space/time in our day. The insights and materials that arise in this 60 minute practice might usefully inform our wider creative enquiry. We have found that participants often find the marking making and writing process - the visible remains after completing the Ground Form - are also helpful to enable a tracking and reflecting on patterns and tendencies, whilst also giving rise to ideas or insights that were not previously perhaps known.



Fig 4: Images of Unicamp participants doing the Ground form as they alternate between moving and writing. Photo: Arthur Amaral.

Through practising CAP - whether in the Ground or Expanded From - we begin to discover the ways in which any one element, be that Ground Form, Expanded Form, Preparation or Facet may be used to attend to a moment of enquiry or, as a mutable vessel, support the full journey - providing tools and guidance as to how practice research can be undertaken. As such CAP is both a methodological framework and a set of methods of body-based practitioner research.

You can experience the Ground Form along with some Preparations tasks via a guided audio recording on the Choreographic Lab website:

<https://www.choreographiclab.co.uk/cap-ground-form-audio-score-as-a-way-to-frame-and-support-embodied-researchers/>

THE FACETS IN (YOUR) PRACTICE

Intended to be used and applied within your own life and creative processes, CAP can be used at any and all stages in a creative process or in life, as we work with and from the 'not yet known'. As an expanded and expanding practice, CAP works in relation to each individual or group enquiry and supports practitioners' established ways of working. These established ways of working - be that a choreographic practice, a writing practice or our daily practices for living - are already and always at work - consciously or otherwise. CAP provides skills (through the preparations) and particular lenses (framed by the facets), through which to develop, reflect and become more articulate in and about these existing ways of working - bringing them further into conscious awareness, enabling articulacy in and about creative processes, through the deepening of felt awareness. In this

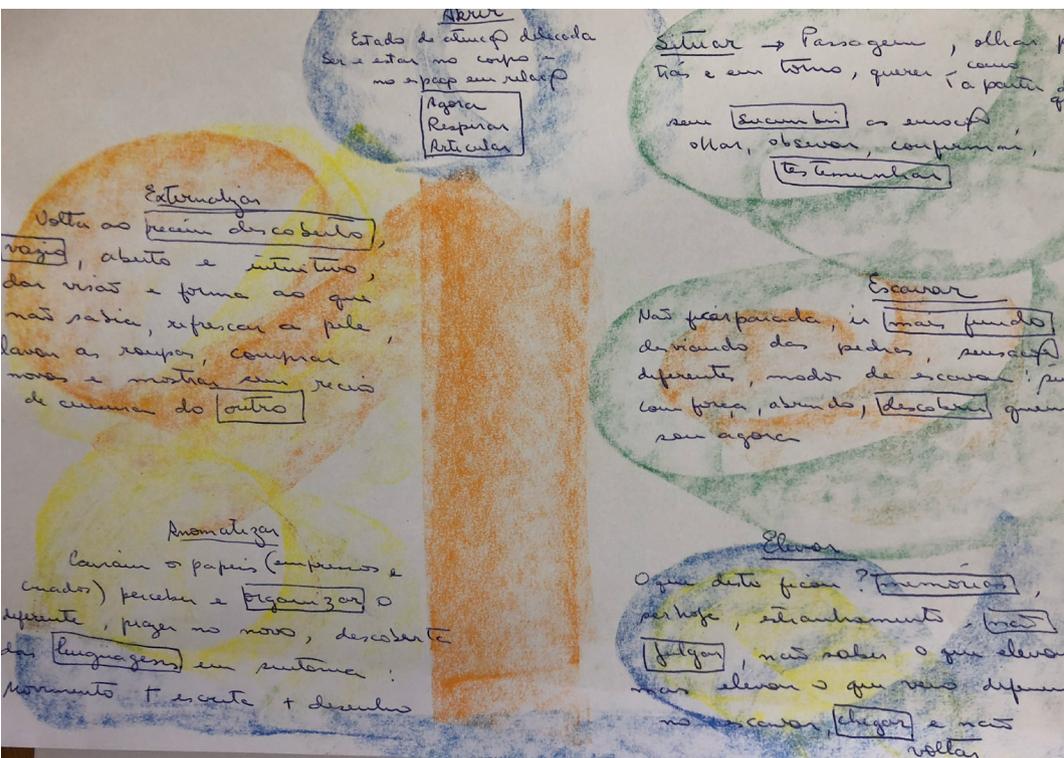


Fig 5: A drawing of the facets from opening to outwarding by a Unicamp participant. Photo: Arthur Amaral.

sense, CAP might be thought of as an applied research practice; one that can be drawn upon in any given situation. Supporting, illuminating and perhaps extending not only the subject, but also the manner of our enquiries.

Recognising and circulating through and across the facets is core to CAP. The word facet - meaning one side of something, or a particular aspect of something - points to how we conceive of each facet as a lens. As we turn through each facet,

we are invited to explore from a different angle, consider another perspective, change our focus, for each facet deepens our exploration; and our engagement with the thing with which we are working, can change and form. We might say that the practice of CAP – after the sociologist Laurel Richardson (1997) – is crystalline in nature: the base form of the facets build, layer and interlace; growing from the inside and giving rise to many forms and like a many-sided gem we can look at it from each side and it refracting outward, casting rays of light in many directions.

The facets are ways of structuring attention, creatively moving us through different foci, both slowing down and generating dynamic, energetic, shifts. Importantly, as we noted in the introduction, whilst we will discuss each facet in turn, they are not intended to be understood in a linear fashion, rather they are enfolded, interconnected, enmeshed, or rhizomatic we might say. For whether we follow the ideas of a physicist such as David Bohm (2005)⁵ or find resonance with the Buddhist parable of Indra's Net⁶, everything is reflected in everything.

5 Bohm (2005, p. 263) introduces the notions of wholeness and the implicate and explicate order, writing: "As with consciousness, each moment has a certain explicate order, and in addition it enfolds all the others, though in its own way. So the relationship of each moment in the whole to all the others is implied by its total content: the way in which it 'holds' all the others enfolded within it".

6 The Buddhist myth of Indra's net provides a beautiful metaphor for the interdependence and interpenetration of all phenomena. Suspended above the palace of Indra, the Buddhist god who symbolizes the natural forces that protect and nurture life, is an enormous net. In each "eye" of the net is a single brilliant, perfect jewel. Each jewel also reflects every other jewel, infinite in number, and each of the reflected images of the jewels bears the image of all the other jewels – infinity to infinity. Whatever affects one jewel effects them all (<https://www.learnreligions.com/indras-jewel-net-449827>).

In what follows we describe each facet and indicate examples of tasks or prompts, that we use when teaching this work to explicate the different types of attention and actions they each invite. And so, to Opening...

OPENING

In the facet Opening, we clear, we invite ourselves to create a space to reflect on what is happening in the everyday, that which has just happened and to open to a sort of wonder and awe at what we know and feel in this moment without judgement or action. Opening is akin to the clearing space of meditation through which we become more present to ourselves and the moment - letting go and becoming aware. CAP invites us to discover a sense of opening and openness and practise a particular kind of attending, such that we perhaps see/experience *from* and *with* the periphery rather than from our central/usual view. In Opening and throughout all of CAP you may not know what is going to arise but you stay attentive and open with a curiosity and interest in receiving what arises. With each turn of our attention into a new facet we might experience something new or more or we might simply see and experience the same thing but from a new vantage point. We open to more, we let go of all we know in order to be open to this present moment.

*Sit or lie, be comfortable, notice how it is to find comfort,
Noticing all that arises in the here and now
everything just as it is, to the all that you are,
Might there be a letting go,
Settling into things just as they are*

SITUATING

In the facet Situating, we turn with curiosity to how /who/ what you and your questions are today, acknowledging the situation we bring today. Dewey (1930) notes that situating is “[...] (n)ot just our physical setting, but the whole complex of physical, biological, social and cultural conditions that constitute any given experience – experience taken in its fullest, deepest, richest broadest sense” (Dewey, 1930 *apud* Johnson, 2009, p. 72).

Here we begin to ask about our history, skills, practices, autobiographical circumstances and how these are present in our enquiry. Of course, we bring our capacity developed in Opening into this new facet to discover the felt sense of who we are and what we bring to this moment.

*Take time to discover particular aspects of your situatedness,
you might write or speak to capture all that arrives
without judgement or need for action.*

Just allowing what arrives from the felt sense of this moment.

- notice the whatness of your situation (physical, material, geographical)

- attend to the howness of your situation (emotional, felt)

*- note what you bring with you to this situation
(autobiographical, experiential, educational)*

*- locate and contextualise the practice/ interests/enquiry you
working with (relational, historical, contextual, conceptual, textual)*

DELVING

In Delving, we begin to turn our attention to waiting. We wait to see what captures our attention. It is a process of noticing that you want to make a decision, or make a move, but you wait and notice what arises in waiting. There may be one thing that

arises or there may be many. That is no matter. We do not act on anything; we simply notice what arises. We remain open in a wide expansive sense. We may notice the felt sense of this or that, the inner (interoceptive) or/and outer (proprioceptive) manifestations of our aliveness in this moment but we wait to see what draws our attention or how our attention is shifting. Practicing non-judgemental awareness, we note what arises, whatever that may be. This process requires skilled attentive practice to facilitate unearthing or searching through.

Practice Delving is a process of seeing/listening to what is arising. Using the metaphor of embodied knowledge as an environment we might invite you to:

*Get comfortable in preparation for what is to come
Prepare by telling yourself
'I'm going to spend time in this patch of land or by this water.
I will walk in this land, or fish in this water'
observe what is there, or what may be there,
growing at the edge of the land or swimming deep in the water.
But don't take action,
Wait and notice, that is the task*

RAISING

As the word raising implies, this facet is a lifting up (out of the ground, the water, the body, the enquiry) to enable the thing delved to be seen more clearly. We turn toward the 'something' that has become vaguely known in delving and allow ourselves to look, and move, more closely with whatever that something is. For this reason, delving and raising often circle together, revolving in sometimes quick, sometimes glacial rotations and their own rhythms. In raising we are noticing, feeling and examining in

detail. We spend time, we focus, on intricately exploring whatever was delved. And, more than bringing something to awareness we become more fully conscious by working with/studying/contemplating/considering, and perhaps molding (for the moment) what we have: we flesh out, enrich, colour in, sculpt. Through this process we perhaps start to recognise and know something (anew) about the thing(s) with which we are working.

*Bringing your moving felt sensing presence
We look afresh a something - heartbeat, breath,
movement, aspect of our research enquiry -
Noting, moving, drawing with what arrives -
Enriching and enfleshing, exploring a detail
perhaps or finding its momentary shape
Clarify and illuminate
Always suspend judgement and
see what arises in your felt experience*

ANATOMISING

The word anatomize means to dissect, to analyse, to study parts of a thing and their connections. It carries within it the word, anatomy. And so here we analyse through doing, through our bodies, and with our materials. We open the anatomy of our enquiry, to not only see what is there, but to see how it works and how it might be materialised otherwise. This facet is one of elaboration, play, trialling, multiplying and expanding. We trust we know the thing raised enough that we might disassemble, fragment, or look from another perspective. Anatomizing is then an expansive facet. Here we are looking to the many possibilities, following associations and emerging materials in untold directions, twisting and turning, unwinding and fragmenting, for both

the sheer pleasure of doing so, and because it is through this expansive approach that the ability to see and sense otherwise might become possible. It is from this space of multiplicity that we may make a different choice, allowing perhaps a new approach, a different stance or attitude to come forward.

Turn to see, and move from, a new place

Take a new form

Open your enquiry through new material or a new approach

What does another context or orientation reveal?

What is behind or under?

What if you bring the background into the foreground?

What does a different rendering reveal - be it another texture, tonality or colour, a different light or quality?

What does changing material, part of the body, tool or media give rise to?

Be playful and quick.

Don't dwell too long.

Surprise yourself and resist a deciding, selecting, rational mind

Work being Openness, allowing the not yet known.

OUTWARDING

The facet Outwarding is about finding forms, 'meeting' readers/viewers, emplacement, and reflection, whilst always working with the felt sense of what might be possible, what next step might arise from your felt experience rather than a logical, rational deciding process.

We invite you to follow your materials, sensing the thingness of the things with which you are working, giving them shape into recognizable or sharable forms. In doing so it might be that many forms and different meetings with viewers/readers arise; there may be multiple iterations, forms or surfaces that you may choose

to make available to others. For Outwarding is like a confluence “[...] of materials that have momentarily melded into recognizable form” (Ingold, 2011, p. 4).

As CAP encourages working across writing, drawing, moving and other material modalities, these melded forms may extend beyond the use of the written word, for example, as ways to explain or evidence the otherwise tacit and hidden knowledges that your enquiry contains, for as in Practice Research, all modalities are of value.

Outwarding also entails a consideration of how such forms might exist in the world, enabling the (research) practice to make connections and reach beyond the researcher to interface with viewers, readers and participants. It might be that for some, where this enquiry will reside is known at the start of your enquiry - you might know where and with whom the thing you are working will reside (in a book, a studio, a gallery, conversation, a classroom). You might use CAP as a process to explore the nature of this ‘knowing’ revisiting your felt sense of it - staying alive to the lived and perceptual implications.

In the sharing with others, the process of change and unfolding continues through the engagement of the viewer, reader or participant. In this way a work is never truly completed, rather it is re-animated again and again through the experiences of those who engage with it.

*Multiple forms lucky dip-
On scraps of paper write forms you might explore
(script, text message, programme notes, libretto, movement score, etc)
Put them into a container
Don't look, reach in and select one piece of paper
Now play with creating that form
Explore what each form might give rise to -
moving you past your usual forms and practices.
Repeat*

Create variations

Emplacement -

Place your 'something'/your work (literally or in your imagination) in a particular location (a book, a webpage, on a shelf, in a gallery, on a street, in a field)

What does this context 'do' to the work?

What is your felt sense of your work in this place?

Move it elsewhere

Try somewhere unexpected

Repeat

Create choices

FLUIDITY AND PROCESSUAL NATURE OF THE FACETS

We find that once a CAPer is comfortable with the nature and terminology of the facets it is possible to recognise the tendency and direction of each lens in many aspects of our experience and enquiries. So I begin to notice when I am delving or when I resist outwarding and with this new knowledge comes a capacity to notice and choose, to develop a sense of agency, in our practice. Much like breathing, the facets are happening with or without conscious attention. But like breathing, through conscious attention it is possible to improve the quality and benefits of each breath, each facet.

*While my breath continues without my attention
It might be that I come to notice that I am breathing.
In that very noticing - my breathing might change.*

This might be enough.

OR

*from that noticing, I might choose to attend to the
experience of breathing more closely.*

I might choose to change or deepen by breath using techniques of breathing that are available to me.

This applies to all aspects of our enquiry through CAP. Once I have the skills and the language, I might notice that I am in the realm of a particular facet. Through that noticing - something may already change or become possible. That might be enough.

I can choose to stay with and explore my movement practice/self in the modality of that facet, using the creative methods that are available to me (the exercises we have introduced in the workshops as one of a myriad of creative methods you have access too).

OR

I might, in noticing that I am residing within a facet, choose to shift into a different facet, depending again on my felt sense of my self/work and what it/I need.

When teaching, as at Unicamp, we introduce, return to and revisit the facets, each time bringing a slightly different emphasis forward. This echoes the way in which the facets appear in our practices and in our lives as we note where we are and what we need in any given situation, in any given moment. As the situation changes, as we move through creative processes and happenings in our lives, the facets may take a slightly different form or we may circle around particular facets. As we noted above, everything is in everything – each facet and each foundational preparation is enfolded into and reflected across the practice. Any one element of CAP may be used in isolation or as scaffolding for a through-line of enquiry requiring a longer dwelling within the process as we notice and revisit the facets, experiencing them perhaps slightly differently, each time.

The skills and capacities to work in this fluid and processual are developed in the Preparations and applied within the Ground and Expanded Forms of CAP – such that we are always attending, tracking, languaging and applying our felt sensing to discernment. These skills aid artist researchers to work through stuck creative places where they begin to find their creative process taking new form and a language that resonates with and from this creative process, through “practices of attention” (Watson, 2017, p. 11). This is more than just paying close attention to the thing (creative process) itself, as it includes a shifting attention to be able to see from different perspectives, using attention and language as tools of discernment to select, shape, form and to enable articulacy in and about the enquiry itself.

TO FINISH

Central to CAP is an acknowledgement of ourselves as motional beings, that when we move we become aware of the “vast marvel” of ourselves as alive animate organisms’ (Sheets Johnstone, 2024, p. 8-9). We invite the fullness of ourselves into our enquiries, and we trust that everything is in everything.

We might choose to work on our artistic research or our personal development, it is of no matter because we follow our felt sensing through attending and trusting that this unique way of languaging (of and with the body as well as with words) gives rise to new knowledges. For some CAP will be a practice of quieting an articulate mind to allow bodily news to speak loud enough that we might formulate that information into language; for others it might be settling an emotion focused and expressive way of being such that language can begin to coalesce from word, to

phrase, to sentence and on into fluid, flowing paragraph. In CAP we practice becoming who we don't know ourselves yet to be and we notice a sense of being profoundly at home, more ourselves, more and the same as we have somehow always known ourselves to be.

*Take a moment
Settle as you reflect on what you have read
Allow yourself to move into a space of enquiry
Open to what might arise
You could use the ground from audio
Or you could open and situate yourself in the now
what arrives will be fresh, alive, vibrant, and vital
Cherish and cultivate what comes forth*

REFERENCES

- ARLENDER, A.; BARTON, B.; DREYER-LUDE, M.; SPATZ, B. **Performance as Research**: Knowledge, methods, impact. London and New York: Routledge, 2018.
- BOHM, D. **Wholeness the Implicate Order**. London and New York: Taylor and Francis e-library, 2005.
- CREATIVE Articulations Process | CAP. **Choreographic Lab**, London, 2021. Disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/creative-articulations-process-cap/>. Acesso em: 16 out. 2024.
- EARLY Lab Projects | 1996 – 2009. **Choreographic Lab**, London, 2021. Disponível em: <https://www.choreographiclab.co.uk/early-lab-projects-1996-2009/>. Acesso em: 16 out. 2024.
- INGOLD, T. **Redrawing Anthropology**: Materials, Movements, Lines. Farnham: Ashgate, 2011.
- JOHNSON, M. **The meaning of the body**: aesthetics of human understanding. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts**: Principles, protocols, pedagogies, resistances. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillian, 2013.

O'BRIEN, Barbara. **Indra's Jewel Net**. Learn Religions, Jun. 25, 2024. Disponível em: <https://www.learnreligions.com/indras-jewel-net-449827>. Acesso em: 16 out. 2024.

PHELEN, Helen; WELCH, David F. (ed.). **The Artist and Academia**. London: Routledge, 2021.

RICHARDSON, L. **Fields of Play**: Constructing an Academic Life. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

RYLE, Gilbert. **The Concept of Mind**. London: Routledge, 2009.

SHEETS JOHNSTONE, M. **Being in movement**: phenomenological ontology of being. *Continental Philosophy Review*, p. 1-27, Springer 2024. DOI: 10.1007/s11007-024-09631-9. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/380488219_Being-in-movement_phenomenological_ontology_of_being. Acesso em: 16 out. 2024.

SMITH, H.; DEAN, R. (ed.). **Practice-led Research, Research-led practice in the creative arts**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

WATSON, G. Attention, **Beyond Mindfulness**. London: Reaktion, 2017.



Ileana Diéguez

Vive y trabaja en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y est/éticas, cuerpos, violencias, memoria, teatralidades y performatividades. Curadora independiente de exposiciones vinculadas a estas problemáticas. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México, donde coordina desde el 2014 el Seminario de Investigación Cartografías Críticas. Prácticas situadas. Doctora en Letras con estancia posdoctoral en Historia del Arte, UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel III. Autora de *Cuerpos Liminales. La performatividad de la búsqueda* (Córdoba, Argentina, 2021), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Argentina 2013, México 2016, con traducción al portugués, Brasil 2020), *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política* (Argentina 2007 y México 2014, con traducción al portugués Brasil 2011), entre otros textos.

*REFLEXIONES A
PROPÓSITO DEL
DESEO DE ESTAR
SITUADAS*

Ileana Diéguez

Hagamos un ejercicio de introspección honesto: ¿Dónde estoy? Respondamos a esa pregunta a nivel ontológico e identitario: ¿Soy una mujer cis? ¿Soy una mujer blanca? ¿Tengo passing white o privilegios de clase? Pero también a nivel epistémico: ¿Qué sé y qué no sé? [...]
Dahlia de la Cerda

Desde hace unos años se ha hecho recurrente escuchar el adjetivo “situado”. Traté de comprenderlo racionalmente, leyendo a Donna Haraway. Traté de sentirlo desde mis propias vivencias y desde lo que creo haber aprendido escuchando a muchas mujeres situadas en experiencias muy diferentes. Fue un desafío y creo que de cierto modo tiene algo de obsesión: estar situada es un deseo y me pregunto si es posible estar siempre situada. Lo pienso como un cuidado, un estado de atención en la vida. Comencé a escribir algunos textos que fui desarrollando a través de conversaciones y seminarios¹ sobre el modo en que pienso lo situado desde el lugar donde vivo. Junto a otras colegas², comenzamos a realizar proyectos en torno al “conocimiento situado” siguiendo y problematizando los aportes de Donna Haraway. Pienso que la reflexión desde “lo situado” es muy potente siempre y cuando nos impliquemos situadamente, desde una experiencia concreta.

1 En marzo de 2020, justo unos días de iniciarse el aislamiento social por la pandemia del covid, fui invitada por el Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP para impartir un curso en el Seminario Avanzado de Pesquisa em Arte, abordando el tema “Encarnaciones poéticas: escenarios y poéticas situadas”. Entre septiembre y octubre de ese mismo año, 2020, impartí el seminario “Situación la investigación: escenarios, cuerpos, memorias y prácticas situadas”, dictado en la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica, en la Facultad de Arte de Tandil, de la UNICEN. Este texto retoma mis reflexiones en la publicación *Situación la investigación* (UNICEN, 2022) organizada en conjunto con Gabriela Piñero.

2 Me refiero a experiencias que dialogan con problemáticas situadas: el Seminario de Investigación *Cartografías Críticas. Prácticas in situ*, es un proyecto colectivo que sostenemos desde septiembre de 2014 en la UAM-Cuajimalpa. En junio de 2017 iniciamos en la UAM, unidad Cuajimalpa, el proyecto colectivo de investigación Pensamiento Situado - Arte y política desde América Latina. En el 2018 conceptualizamos junto con Ana Longoni la Cátedra Pensamiento Situado, un proyecto en común con la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa y el Museo Reina Sofía, el cual seguimos trabajando y que ha realizado dos encuentros internacionales y la publicación *Incitaciones transfeministas* (DocumentA/ Escénicas; MNCARS; UAM-C, 2021).

La idea de un conocimiento situado ha sido planteada, con diferentes enunciaciones, por distintas pensadoras. La generalidad de las referencias a la noción “conocimiento situado” – como desprendimiento de la teoría feminista del punto de vista – remiten a Donna Haraway (1995), en particular a su influyente texto *Conocimiento situado. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*³. Se trata de un texto escrito en respuesta a un planteamiento de Sandra Harding, filósofa feminista fundadora de la Epistemología Feminista y quien contribuyó a la teoría del punto de vista y fue una crítica de la noción de objetividad en la ciencia. Debo decir que otras autoras han contribuido a la teoría del punto de vista feminista, como Patricia Hill Collins – especialmente en su obra sobre el pensamiento del feminismo negro (1990 y 2000) – dando importancia a las condiciones sociales que generan los puntos de vista de determinados grupos.

Considero que, a partir del pensamiento pionero de Haraway, necesitamos continuar reflexionando qué significa la adjetivación “situada”. Creo que en esta posible inmersión del pensamiento anclado a experiencias concretas podemos encontrar una productiva sacudida. Haraway desarrolló una metaforología para desmontar la pretendida objetividad científica, profundamente masculinizada, oponiendo a ella una “objetividad encarnada” como diferencia situada. En Latinoamérica, esta perspectiva se fue problematizando y complejizando desde reflexiones articuladas a producciones teóricas afectadas, atravesadas por experiencias y situaciones específicas. Hace más de dos décadas, Nelly Richard (2006, p. 125) planteó la necesidad de conjugar “la especificidad crítica de lo estético” y la “dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural”. De manera

3 Publicado en inglés, 1988, en el número 3 de *Feminist Studies*; en 1991 y 1995 en español y portugués, respectivamente.

que lo que puede nombrarse como el campo de los pensamientos situados en esta parte del mundo ha estado involucrado en el trabajo con los saberes nacidos y sostenidos extramuros a la academia (Diéguez, 2023).

El texto de Haraway se ha proyectado como una teoría feminista de los conocimientos situados desde una postura crítica al conocimiento practicado como posicionamiento de poder. Ella ha planteado que “Todo conocimiento es una condensación en un terreno de poder agonístico” y que “[...] la ciencia es un texto discutible y un campo de poder [...]” (Haraway, 1995, p. 10-11, tradução própria)⁴, abogando por una objetividad feminista, en abierta crítica a los universalismos y sistemas globales, y señalando que los ojos y el sentido de la vista han sido utilizados para ejercer una predominancia masculina, militar y capitalista; características – lo masculino y lo militar – que también sostienen a los sistemas patriarcales socialistas.

Haraway (1995, p. 21) se preguntó “[...] cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos [...]”⁵, deseando desmontar las narrativas culturales occidentales en su carácter de alegorías ideológicas. Para ella, una óptica es una política del posicionamiento. Las inversiones y carnavalizaciones de mundos generan cambios importantes de los puntos de vista del amo, como también inciden en nuestros vínculos con el poder. Pero recordemos siempre la insistencia de Audre Lorde (2003, p. 115) respecto a que “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”.

4 No original: “Todo conhecimento é um nódulo condensado num campo de poder agonístico” e que “[...] a ciência é um texto contestável e um campo de poder [...]”.

5 No original: “[...] como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos [...]”.

De manera general, nuestra práctica intelectual, universitaria – prefiero decir este nombre y no “académica” – poniendo en juego esa arcaica dimensión de la teoría etimológicamente vinculada al lugar desde el cual se mira. La teoría como acto de mirada es siempre posicionada, parcial, no puede ser universal ni omnipotente, no es una verdad a prueba de errores, es apenas el relato generado por una o un sujeto en una cronotopía específica. La teoría es apenas un relato, una narrativa, un punto de vista relativo y debe hacer parte de las epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, basadas en la parcialidad y no en la universalidad, en coherencia con las ideas de Haraway.

Desde los espacios en los que trabajamos compartiendo conocimientos, he buscado pensar cómo podrían vincularse nuestras investigaciones y escrituras con la perspectiva situada, me importa preguntarme qué podría implicar el ejercicio de una metodología situada. Entiendo la idea de una investigación situada como aquella que se ubica en circunstancias y contextos específicos, que tiene en cuenta las condiciones de producción, las formas de vidas que sostienen las problemáticas que busca abordar, y que dialoga con el pensamiento generado *in situ*. Y ello implica también a la metodología utilizada en las investigaciones, a sus propósitos y marcos teóricos. Una cuestión que considero importante cuestionar es la idea de una “metodología universal”, dadas las implicaciones totalitarias de tal concepción. El énfasis en el punto de vista parcial o local – y no el universal – ha sido planteado por Haraway, pero también por pensadoras feministas afroamericanas, en particular Patricia Hill Collins:

Cada grupo habla desde su propio punto de vista y comparte su propio conocimiento parcial, situado. Pero dado que cada grupo percibe su propia verdad como parcial,

su conocimiento es inconcluso [...] Parcialidad, y no universalidad, es la condición para ser escuchado (Collins, 2012, p.16).

Existe una profunda relación entre la metodología y el punto de vista específico situado, el cual nos incita, como diría la investigadora maorí Linda Tuhiwai Smith, a re-imaginar la investigación. En la segunda parte de su libro *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*, Tuhiwai Smith (2016, p. 15) plantea el desafío de “re-imaginar la investigación” como actividad de los investigadores indígenas dentro de sus propias comunidades. Este libro está escrito desde la perspectiva del investigador indígena y lo acerca también a los puntos de vista de las investigadoras feministas. Tuhiwai Smith (2016) cita a Collins, por ejemplo, y señala que el trabajo crítico de académicas feministas, de teóricas negras, africanas y americanas, ha proporcionado medios para hablar de los conocimientos [situados] y de sus construcciones sociales [específicas, locales] como de sus metodologías y políticas de investigación. En este sentido, este pensamiento defiende la perspectiva de una investigación decolonial al perturbar las relaciones entre teorías académicas colonialistas y comunidades que buscan desarrollar sus propios conocimientos como prácticas de liberación. Linda Tuhiwai Smith (2016, p. 19) expone cómo el término “investigación” está intrínsecamente ligado al imperialismo y colonialismo europeos, y expresa su indignación ante el interés de Occidente en “[...] extraer y reclamar propiedad sobre nuestros modos de saber, sobre nuestro imaginario, y sobre cosas que creamos y producimos [...]”, al tiempo que son rechazadas las personas que desarrollan sus propias ideas y cultura. Esta crítica a prácticas extractivistas la considero cercana a las reflexiones de Nelly Richard (1997) al señalar la “autoridad conceptual” con la cual la academia internacional habla sobre Latinoamérica generando

una división del trabajo que suele oponer teoría y práctica. En su texto *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural*, Richard plantea críticamente la dicotomía en la distribución y autorización del conocimiento, concretada en dos series. La primera articula razón, conocimiento, teoría, discurso, mediación, y “[...] designa el poder intelectual de abstracción y simbolización que define la superioridad del Centro [...]”; mientras la segunda vincula materia, realidad, práctica, experiencia, inmediatez, y “[...] remite América Latina a la espontaneidad de la vivencia” (Richard, 1997, p. 349). Esta división del trabajo es resumida – utilizando las palabras de Jean Franco – en la idea de Latinoamérica como la que pone el “[...] cuerpo mientras el Norte es el lugar que la piensa” (Franco, 1995, p. 20 *apud* Richard, 1997, p. 349). Como si Latinoamérica pusiera la experiencia y, el centro metropolitano, el lenguaje conceptual de la teoría. Tal distribución que jerarquiza experiencia, conocimiento y teoría, expresa una profunda concepción colonial, como bien apunta críticamente Richard. Y ante ello, la propuesta de que la investigación académica pueda activarse como una forma de hacer contra-historia, o de “[...] investigar hacia atrás o contestatariamente [...]” – como propone Tuhiwai (2016, p. 28) –, es una forma de resistencia que hace sentido con las prácticas de “hablar contestatariamente” propuestas por escritoras afroamericanas.

Tuhiwai (2016) insiste en el deber del investigador o investigadora de “compartir saberes” con aquellas comunidades de las que se toma información. Insiste en la palabra “saberes” y no “conocimientos”, porque no se trata únicamente de compartir información sino de compartir las teorías y los análisis que influyeron en la estructura y representación de los saberes y conocimientos. En este sentido, el saber está anclado a experiencias y procesos, y no a la sistematización de información.

Me interesa vincular esta distinción entre los saberes y los conocimientos con los planteamientos de Patricia Hill Collins. Sobre todo, porque una investigación aplicada a comunidades y procesos específicos debe tener en cuenta no solo las formas de hacer, sino las producciones de saberes a partir de la experticia de sus practicantes. Al menos, esta ha sido una consideración importante que busco enfatizar en los procesos de escritura y reflexión que desarrollo.

Al considerar los “rasgos distintivos del pensamiento feminista negro”, Collins (2019, p. 119) plantea dos niveles interrelacionados de conocimiento: “El conocimiento común [...] que proviene de nuestras acciones y pensamientos diarios, constituye el primer y más fundamental nivel de conocimiento”; y el conocimiento de las y los expertos, o conocimiento especializado. La experiencia vivida como criterio de significación es un principio epistemológico fundamental en los sistemas de pensamiento afroamericano. La epistemología feminista afroamericana distingue entre el conocimiento que viene de los libros y la sagacidad de la vida o la sabiduría avalada por la experiencia localizada en el cuerpo y en el espacio que este ocupa (Collins, 2019).

Para quienes intentamos hablar desde el saber que nos comparten comunidades situadas en experiencias específicas – como las y los familiares buscadores en México – se hace imprescindible reconocer la deuda que en varios casos la academia tiene con determinadas comunidades y personas. Hacen mucho sentido las palabras de bell hooks (2019) cuando expresa su gratitud a quienes, desde sus experiencias, sus procesos de luchas y dolores articulan saberes y producen una forma de teoría. Considero que este es el caso de las familias que en México buscan por cuenta propia – en ausencia del Estado – a sus seres queridos desaparecidos de manera forzada. Teorizar la

experiencia, como han propuesto bell hooks (2019) y Nelly Richard (1997) hace parte de las estrategias de las prácticas situadas. Los saberes generados en las experiencias de búsqueda de las personas desaparecidas en México son el resultado de prácticas y conversaciones situadas. Considerar esos saberes ha sido un punto de partida y hace parte de la metodología en los acercamientos a comunidades en torno a las cuales reflexionamos y escribimos, creyendo también que esas pueden ser maneras de insistir en las deudas hacia la justicia social. Pensar situadamente, en nuestras circunstancias en México, implica considerar las prácticas emplazadas desde estos escenarios de búsqueda de personas desaparecidas.

Desde estas prácticas que adjetivo como *emplazadas*, he podido pensar la declaración de bell hooks (2019, p. 124): “Llegué a la teoría desesperada, queriendo comprender-entender lo que ocurría a mi alrededor y dentro de mí. [...] Vi en la teoría un lugar para sanar”. Personalmente, no considero que desde la irreversibilidad de la pérdida sea posible sanar o curarse. Pero la posibilidad de pensar la teoría como un sentimiento, un pathos, una praxis, no una verdad, me resulta alentadora. Sobre todo, si el acto de reflexionar puede ser una manera de dar forma al dolor y transformarlo en estrategia para cambiar nuestras vidas, como insiste bell hooks (2019, p. 125): “Cuando nuestra experiencia vivida de teorizar está enlazada fundamentalmente al proceso de autorrecuperación, de liberación colectiva, no existe brecha entre teoría y práctica”. Y esta práctica de transformación – y podría decir de cierta emancipación – es la que he visto concretarse en los familiares cuando desde su primera condición de víctimas devienen agentes de cambio, protagonistas de importantes luchas por encontrar a sus seres queridos, regresarlos a casa – aun cuando sea una enunciación metafórica – y volver a nombrarles, a darles una mínima identidad corporal.

Insisto entonces, pensar e investigar situadamente también implica trabajar con la producción de pensadora/es y colectividades que fuera de los recintos del saber institucionalizado tensionan las hegemonías academicistas, interpelando de distintas maneras las llamadas topografías del discurso académico y las categorías que enmarcan las investigaciones.

Desde la perspectiva de los *saberes situados* – en plural, y prefiero esta dimensión a la de “conocimiento situado” – es necesario reconocer las implicaciones con las prácticas decoloniales: reconocer nuestros lugares de enunciación y el modo en que transforman y subvierten los discursos tradicionales, muchas veces incomodando los llamados “espacios académicos” atravesados por históricos mandatos patriarcales/coloniales. La práctica decolonial no es una asignatura teórica, sino como propone Ochy Curiel (2015) a partir del pensamiento de Aimée Césaire: un ejercicio de “cimarronaje intelectual”, de subversión de la mirada, de encarnaciones y corporalidades situadas, específicas, ancladas a lugares de vida y trabajo, de rabias acumuladas, de dolores, iras.

Las experiencias situadas son inevitablemente rabias encarnadas, sobre todo en esta parte del mundo donde vivimos. Son prácticas emplazadas, que pueden implicar situaciones de barricadas poéticas, sobre todo cuando se producen y convocan desde extramuros, fuera de la academia o en los bordes, en los umbrales, proponiendo otras genealogías, más situadas en lo que se mueve por fuera de lo académico y hacia las contaminaciones del cuerpo, la clase y la raza, donde nacen también eso que la boliviana María Galindo ha nombrado como los feminismos bastardos, no domesticados.

Los saberes situados nos alientan a hablar desde lo personal y lo subjetivo como posiciones encarnadas, desde las redes de afectos

que nos sostienen, desde lo que hoy somos y desde la memoria de lo que hemos sido, desde el dolor y la rabia que nos ha constituido y que continúa cercando la vida nuestra y la de miles. Pienso que desde las rabias encarnadas producidas por experiencias situadas escribe Dahlia de la Cerda, filósofa y escritora feminista mexicana a quien debemos la propuesta “feminismo sin cuarto propio” (De la Cerda, 2023, p. 11) y “feminismo desde los zulos” (De la Cerda, 2023, p. 207) y que ella misma plantea en diálogo con los términos del feminismo negro. La idea del “cuarto propio” de Virginia Woolf como dice De la Cerda (2023, p. 11), es una figura “[...] recurrente en la trama de la teorización feminista: El cuarto propio es el lugar desde donde se escribe. Es tiempo. Es dinero. Son privilegios de clase y raza y epistémicos”. Desde un lugar muy diferente al cuarto propio, De la Cerda recupera la noción de zulo planteada por Itziar Ziga y el pensamiento de la escritora chicana Gloria Anzaldúa que practicó ella misma el trabajo de escribir desde los sitios donde se juega la vida cotidiana: en la cocina, en el baño, en el autobús, mientras lavas o limpias el piso, mientras sobrevives peleando el derecho a comer. Escribir desde ahí es escribir desde los zulos:

El zulo es la antítesis del cuarto propio. Un zulo es la banca de un parque. Es la computadora prestada. Es la taza del baño y es la azotea de la casa. Un zulo es el lugar desde donde escriben las desposeídas. Las que tienen cuatro jornadas laborales. Las que no tienen quién arrulle a la cría para que ellas arrastren el lápiz. El zulo son las alcanfarillas y los bordes (de la Cerda, 2023, p. 12).

Nosotras, las que hoy escribimos desde “un cuarto propio”, las que tenemos incluso la academia como “cuarto propio”, no podemos olvidar que los zulos son el lugar situado desde el cual emergen la inmensa mayoría de las y los universitarios a los cuales intentamos transmitir conocimientos y a veces saberes. Tener esa claridad es mínimamente estar situadas. Saber

desde dónde hablamos hoy quienes también emergimos desde los zulos. La memoria está repleta de zulos, de personas cercanas a nuestras vidas, de momentos y experiencias de nuestras propias vidas en las que se habitan zulos, que siempre son espacios y situaciones nómadas. En estos tiempos signados por las migraciones y los desplazamientos forzados millones de personas se reinventan desde los zulos. Y esas personas caminan por los sitios que transitamos, desmontan la aparente seguridad de nuestros “cuartos propios” y nos recuerdan que estar situadas es implicarse con las y los otros, es reinventar también lo que creemos como conocimiento para aprender de los saberes que traen quienes emergen desde los zulos.

La idea o el anhelo de sostenernos desde prácticas situadas pienso que está anclada a la forma en que vivimos, caminamos, accionamos deseando atravesar los muros, deseando derribar las múltiples opresiones que destruyen la vida de miles, deseando extinguir las prácticas carcelarias y punitivas contra el pensamiento y el disenso. Pero siempre necesitamos recordar de dónde venimos y gritar para que la rabia no se atragante, para conjurar el silencio de los espacios de conocimiento que pueden ser cómplices de todo aquello que deseamos cambiar. Nuestra rabia como nuestros cuerpos, está situada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CURIEL, Ochy. **La descolonización desde una propuesta feminista crítica**. Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. Madrid: ACSUR-LAS SEGOVIAS, 2015. p. 11-25.

DE LA CERDA, Dahlia. **Desde los zulos**. Ciudad de México: Sexto piso, 2023.

Diéguez, Ileana. Saberes y rabias situadas. La apuesta por un activismo académico. *In*: LINARES, Y. B. (coord). **Monumento vacío**: Espacios abiertos, temporalidades de/por venir. Guayaquil, Ecuador: UArtes Ediciones, 2023. p. 25-29.

_____. Reflexiones situadas. Saberes situados. In: DIÉGUEZ, I.; PIÑERO, G. (coord.). **Situar la investigación**. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.

_____. **Cuerpos liminales: La performatividad de la búsqueda**. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2021.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 16 out. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment**. 2.ed. New York and London: Routledge, 2000.

_____. Epistemologia feminista negra. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 139-170.

_____. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: JABARDO, Mercedes (org.) **Feminismos negros**. Una antología. Madrid: Traficantes de sueños, 2012. p. 99-134.

HOOKS, bell. La teoría como práctica liberadora. **Nómadas**, n. 50, p. 123-135, abr. 2019. DOI: 10.30578/nomadas.n50a8. Disponível em: https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_50/50_8H_la_teor%C3%ADa_como_practica_liberadora.pdf Acesso em: 16 out. 2024.

LORDE, Audre. **La hermana, la extranjera: Artículos y conferencias**. Madrid: horas y HORAS, 2003.

RICHARD, Nelly. Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. **Revista Iberoamericana**, v. LXIII, n. 180, p. p. 345-361, Jul.-Set. 1997. DOI 10.5195/reviberoamer.1997.6198. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1997.6198>. Acesso em: 16 out. 2024.

_____. El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. In: MARCHÁN, Simón (comp.). **Real/virtual en la estética y la teoría de las artes**. Barcelona: Paidós, 2006. p. 115-126.

TUHIWAI SMITH, Linda. **A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas**. Santiago: Lom Ediciones, 2016.



Victoria Pérez Royo

Profesora de Estética y Teoría de las artes (Universidad de Zaragoza / Unizar) e investigadora de Artea. Ha sido co-directora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía 2010-2019) y profesora invitada a diversos programas internacionales de investigación basada en la práctica. Sus últimas publicaciones son el ensayo *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales* (Documenta/Escénicas, Argentina, 2022), el número 5 de la revista *Accesos: Afectividades otras, magias, cuerpos* (2022, con Rut Hernández) y de la serie de publicaciones *The Appendixes #1-4 (The gesture of writing, How to organise a library*, entre otros títulos) con Mette Edvardsen (2024).

*CANTAR-CONTAR
ARAWETÉ*

*PRÁCTICA DE UNA
ESCRITURA DE
LA ESCUCHA*

Victoria Pérez Royo

Cada vez que pronunciamos, por ejemplo, el célebre adagio cartesiano *cogito ergo sum*, dejamos por un momento que la mente de Descartes reencarne en nosotros, le prestamos nuestra voz, nuestro cuerpo, nuestra experiencia. Es él quien dice “yo” en nosotrxs y, de cierta manera, contradice punto por punto lo que pensaba que sucedía: el yo no es una sustancia, no tiene una estructura personal, es solo una pequeña música que no cesa de invadir los espíritus, colonizar los cuerpos, sin poder ser nunca adoptado definitivamente por un cuerpo antes que por otro (Coccia, 2021, p. 111).

Emmanuele Coccia con estas palabras abre una grieta dentro de la noción ortodoxa de cita académica: las referencias no sirven solo como argumentos que avalan una proposición. Las citas no solo pertenecen al texto, o al papel en el que quizá el texto se imprima, sino que se desplazan al cuerpo y habitan en él. La persona que investiga, desde esta perspectiva, sería ante todo un cuerpo habitado y configurado por muchas voces que ha escuchado y leído en su vida, tanto personal, como académica.

Esta voz de Coccia que resuena en mi cuerpo con cierta fuerza y que abre este texto es la que me permite introducir una de las diversas prácticas de escritura que, como profesora invitada, propuse durante el seminario que impartí en el Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), durante noviembre de 2023, y cuyo funcionamiento detallo aquí.

Frente a la fantasía de autoría individual, de genio creador con una mente privilegiada de la que manan ideas innovadoras y originales, esta práctica trata de anclar la escritura en el cuerpo, un cuerpo conformado por muchos otros que, en contacto con cualquier superficie (textual o de otro tipo), se manifiestan. La práctica propone descubrir la comunidad que somos íntimamente, aquí abordada de manera específica en términos de escritura e investigación. Y con ello trata también de paliar la ansiedad que la

ficción de la página en blanco genera, o la parálisis que produce la responsabilidad de afirmar en términos individuales algo en medio de un mundo saturado de textos y de autorías que parecen plenas. Hélène Cixous recoge la experiencia de muchas de nosotras ante el reto de la escritura:

¿Tú, escribir? ¿Por quién te tomas? [...], «Por nadie». Y era cierto: yo no me creía nadie.

Esto era incluso lo que más me inquietaba y me dolía más oscuramente: ser nadie. Todo el mundo era alguien, creía, excepto yo. Yo no era nadie. «Ser» estaba reservado para esas personas plenas, definidas, desdeñosas, que ocupaban el mundo con su seguridad, tomaban los lugares sin vacilar, se sentían en casa en los mismo sitios donde yo no «era» más que por infracción, intrusa, esa puntita de otra parte (Cixous, 2006, p. 30).

La práctica de escritura se llama *Cantar-contar araweté* y responde a esta sensación de falta de autoridad por parte de quien escribe de la siguiente manera: ignorando la fantasía moderna de que yo soy solo yo, una sola (o incluso menos que una en ocasiones) y tomando conciencia de que soy más bien una especie de ventrilocua. Consiste en reconocer en mi cuerpo una multitud que está ya siempre hablando y discutiendo, de modo que la escritura se sienta no como una invención, sino como un ejercicio de transcripción de las conversaciones que ya me ocupan; y con ello, hacer de la página no el lugar de un soliloquio solitario solista mortecino, sino un teatro muy vivo (aunque un tanto fantasmal) de apariciones, conversaciones y encuentros¹.

1 Recuerdo en este punto el texto *I see words, I hear voices*, de Dora García (2015), en el que plantea una relación entre ciertos experimentos lingüísticos y literarios de la literatura experimental del siglo XX con los textos escritos por personas diagnosticadas de grafomanía, una condición considerada patológica y caracterizada por un deseo irreprimible de escribir y que a menudo da lugar a escrituras rotas y sintaxis deshechas. A menudo, indica García, esta condición aparece en personas que escuchan voces, cuestión sobre la cual García ha trabajado intensamente. Y me interesan estas voces, ya que la práctica de escritura *Cantar-contar araweté* está basada en ellas. Sabemos que a menudo lo que consideramos enfermedad no es una excepción, sino un grado más acusado de una realidad que conforma los cuerpos que consideramos sanos. Así, es posible considerar que las voces que nos habitan tienen también un papel muy relevante en nuestro pensamiento académico, construido de palabras de tantas otras personas y buscar formas de hacerlas más audibles.

narradora apenas para a plateia: Fato curioso: assim como minha avó, minha mãe se ofende muito quando eu digo pra fazermos fofoca. Essa mesma mãe é a maior informante da movimentação do hospital municipal de Jaguariúna, onde ela trabalha. Vejam como vai longe esse juízo moral sobre a fofoca

Maria Brígida de Miranda, minha professora: Posso dar uma palavrinha?

NARRADORA: Deve, mestra! Eu tenho falado muito de você nesses tempos. Ótimo que você participe desta conversa!

Professora Brígida: Dona Florinda, tudo, tudo, TUDO o que a senhora tiver para dizer aqui é ensinamento de qualidade!

Esse conversê de teatro, eu nunca nem vi teatro. Eu mesma só posso falar de roça. De roça e de criar filho. Disso eu entendo.

NARRADORA: O tempo me ensinou que isso tem muito a ver com teatro, vó. Eu não posso fazer teatro se esquecer de onde eu vim, senão eu me machuco muito. Como me machuquei. Porque o lugar de onde eu vim marca quem eu sou, e eu não posso fazer teatro sem mim mesma. Eu sei que parece conversa fiada, mas é verdade, vó. Eu aprendi na prática.

Júlia graduanda: Quê? Diz que você não me trouxe aqui para me dizer que toda essa ralação em treinamento físico vai me levar para uma espécie de teatro roceiro. Eu tenho planos maiores que isso.

narradora apenas para a plateia: Chega a dar preguiça da pessoa que eu era

NARRADORA: Não, não te trouxe aqui para isso. Digamos que você é uma etapa da minha vida que, assim como o abacate, ainda não amadureceu. Não que hoje em dia possa se chamar de “madura”, mas já andamos uma parte essencial do caminho. Senta alí no

Fig. 1: excerto de escrita de Julia Caroline Favoretto Prudencio

EXISTENCIAS LEVES

Las bases de esta práctica se componen de varias fuentes. Una de ellas es la concepción ontológica móvil y flexible que subyace a los cantos araweté, tal y como Eduardo Viveiros de Castro la describió en su tesis doctoral *Araweté, os deuses canibais* (1986) y que esta práctica propone llevar tanto al cuerpo que escribe, como al texto escrito. Se trata de un mundo en continua transformación, que no se fija en identidades permanentes, lo que permite que se sigan estando presentes las voces de personas que ya no están aquí. Por ejemplo, en la concepción araweté descrita por Viveiros de Castro (1986), la persona cuando muere se descompone en tres elementos: cadáver, espectro terrestre y espíritu celeste. Estos elementos tienen el mismo peso ontológico y una existencia palpable e incuestionable como el de la persona previa, así que no es recomendable traducirlos, avisa Viveiros de Castro, a nociones occidentales como alma o espíritu. Tratando de establecer una conexión parcial (Strathern, 2005) con esa ontología, pienso que una de las maneras de traducir lo que se llama espectro terrestre en esa ontología podría referirse a lo que se ha quedado de esos cuerpos y esas vidas en mí, a sus transustanciaciones literales en recuerdos, sensaciones, palabras e imágenes de ella que me habitan. Esto contradice una concepción moderno colonial basada en nociones epistémica y ontológicamente incrustadas en nuestro pensamiento y nuestros cuerpos, que tiende a pensar el sujeto como un individuo y su fundamento como estable, esencial, uno que simplemente se desvanece y desaparece cuando muere y que ignora o desprecia ciertas formas de existencia mucho más leves. Lejos de ser consideradas impresiones subjetivas, poco dignas de confianza, la materialidad de los recuerdos que componen mi

carne son incuestionables. Esas sensaciones son las que permiten restituir una voz, una palabra, una imagen. Reconocer su existencia real, literal y fiable en mi cuerpo permite dar cuenta de que yo, quien parece que escribe esas palabras, no soy un sujeto original y dado de una vez por todas, sino desde el principio soy un nosotrxs, soy un sujeto múltiple, inestable, en devenir y metamorfosis constante porque estoy desde el principio conformada y habitada por las voces, discursos y palabras de otrxs. Si se piensa la escritura desde esta perspectiva, la autoría única se ve como una fantasía moderna que el capitalismo académico ha explotado y aprovechado, obviando que la comunidad (desde luego no entendida como conjunto de referencias bibliográficas) es la base imprescindible e irrenunciable para la generación de conocimiento, novedad y originalidad.

Algo similar ocurre con los textos, los cuales, desde una ontología como la araweté descrita por Viveiros de Castro, que reconoce modos de existencia más precarios, se pueden observar desde una luz más metamórfica, desde el devenir al que en realidad pertenecen. La cita académica, o el texto legal, se preocupan por la literalidad, y en su exactitud se cifra su valor. La noción misma de texto como entidad que, una vez en la página, se fija y detiene su movimiento definitivamente es otra fantasía, producto de una cultura materialista como la moderna, que se centra en el texto escrito sobre el papel y obvia los mil viajes, transformaciones y mutaciones que los textos disfrutaban en nuestras memorias, nuestros olvidos y nuestras conversaciones. Esa transformación es la que permite que afecten, tengan vidas en nuestros cuerpos y memorias, que aparezcan una y otra vez en contextos diferentes. Por ello, frente al fantasma de una escritura declaratoria cerrada y que se pretende definitiva, esta práctica, anclada en la matriz ontológica araweté que describe Viveiros de Castro, propone recuperar el texto como proceso.

MATÉRIA / FORMA INSEPARÁVEIS, DIÁLOGICAS ...

as duas juntas. sempre!
não entendi porque não quero separar, embora entenda a necessidade de definição das duas qualidades, compreendo melhor as duas forças atuando juntas.
a criação acontecendo a partir da atração dessas duas forças em vetores opostos.

uma delas tem a necessidade de seduzir

isso que empobrece a criação

POR ISSO É IMPORTANTE DISTINGUIR ESSAS DUAS FORÇAS. PARA PODER IDENTIFICAR AS TENDÊNCIAS QUE DESEQUILIBRAM E ENFRAQUECEM A CRIAÇÃO POÉTICA.

"atenção para o refrão"

essa prática, de certo modo, já está enraizada nos meus exercícios do viver.
suas palavras ressoam em minha filosofia.

o que é filósofo iconoclasta?

QUE DESTROEM IMAGENS NO GERAL

vou guardar as citações:
"discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante."

destruir imagens. acontecer na imagem-ação no impulso-matéria.

"no fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já tem seu veludo e a fórmula do seu perfume.

PARECE QUE VAMOS SEGUIR CONVERSANDO

o boy é um boy magia mesmo!

vamos sim.
acontecendo.

Fig. 2: excerto de escrita de Mayara Milany do Nascimento Bezerra

Esto implica dar peso ontológico a estas transustanciaciones y reconocer el tejido complejo de nuestro cuerpo, hecho de mil otros. Posibilita reconocer la existencia de estos recuerdos, palabras e imágenes no como desvaríos, alucinaciones o cuestiones meramente subjetivas, sino como realidades que me conforman. Esta es la base de esta práctica *Cantar-contar araweté*, que se construye a partir de la escucha de las mil voces que habitan cada texto y las mil voces que ocupan y conforman mi cuerpo cuando salen al encuentro de las del texto.

VOCES EXTRAÑAS

La otra base en la que se asienta esta práctica es la noción de traducción caníbal que elabora Álvaro Faleiros (2019), analizando el trabajo de autoras como María Gabriela Llansol o Ana Cristina César y partiendo del perspectivismo amerindio y de la descripción de los cantos araweté que elabora Viveiros de Castro. Faleiros propone pensar la actividad del traducir como un ejercicio chamánico de viaje entre mundos inconmensurables. Toma esta referencia a las sociedades amerindias con un deseo que comparto, el de tratar de favorecer pensamientos (y prácticas de escritura) que, en la medida de lo posible, vayan “[...] más allá de nuestros supuestamente racionales regímenes conceptuales de imaginación” (Faleiros, 2019, p. 27). Pero quizá lo que tomo con más énfasis de su propuesta es la idea de que la traducción nunca es un ejercicio de equivalencia, sino que incorpora “voces extrañas”. En la práctica de escritura que propongo, inspirada en la noción de traducción que describe Faleiros, tomo esta noción de voces extrañas y, más allá de quien traduce, tradicionalmente silenciado/a), la identifico como los otro y las

otras que nos conforman, que generalmente obviamos y que habitan en las palabras, expresiones y citas que manejamos. La otra noción que tomo de Faleiros es la figura del chamán como un traductor entre mundos, a menudo entre universos inconmensurables. Llevada a la práctica de escritura, quien redacta desde las voces que habitan su cuerpo transita entre mundos que pueden ser ideológica, epistemológica o incluso cosmopolíticamente irreconciliables. Luego veremos cómo trabajar con ello. Por ahora, basta señalar la inconmensurabilidad que puede haber entre las voces de mi abuela Juana Bowie, Martin Heidegger, Julia Kristeva y Lou Reed.

Tomando como inspiración la noción de traducción caníbal que propone Álvaro Faleiros, propongo en esta práctica escribir propiciando interacciones entre las voces que acompañan los textos que trabajo y las voces que habitan mi cuerpo y que surgen en contacto con él. Esto es, un diálogo polifónico sin jerarquías que tiene lugar en un mismo territorio, la página, todas las voces igualmente autorizadas a ocupar un lugar sobre el papel. En este sentido, la práctica trata de abordar algunos problemas de la producción actual de textos que llamamos científica. Muchas de las voces que habitan mi cuerpo son las de familiares, amistades, las de canciones pop que recuerdo, entre otras muchas, pero no están autorizadas en la academia. La práctica trata de promover la fabricación de un diálogo que sitúa a las autoridades que se referencian una y otra vez no sentadas en el trono de la cita, sino en medio de mil conflictos y tensiones. No se trata de olvidar, ignorar o censurar las voces predominantes, sino de colocarlas en medio de tantas otras, a veces menos autorizadas que la suya.

En este sentido la práctica *Cantar-contar araweté* encuentra plena sintonía con la noción de escritura desapropiada de

Cristina Rivera Garza (2013, p. 67): “Desapropiar significa, literalmente, desposeerse del dominio sobre lo propio. [...] Renunciar a lo que se posee: eso significa desposeerse. En este caso, la desposesión señala no sólo el objeto sino la relación desigual que hace posible la posesión, en primer lugar: el dominio”. La práctica propone justamente poner “[...] al descubierto el andamiaje de tiempo y el trabajo comunal” (Rivera Garza, 2013, p. 67) que compone cada movimiento de lectura o de escritura. Este trabajo comunal no es solo el intertextual, sino que es el que conforma la mano misma con la que escribo y los afectos que la movilizan. Por eso la práctica de *Cantar-contar araweté* parte siempre de un trabajo previo de escucha del cuerpo y de las sensaciones que aparecen cuando leo un texto.

CONVIVENCIA DE OPUESTOS, CARNIVALIZACIÓN DEL CANON

Álvaro Faleiros (2012) propone entender la traducción a partir de Viveiros de Castro no como una traducción fiel, directa, de una lengua a otra, sino como “[...] un juego teatral de citas, reflejos de reflejos, ecos de ecos – polifonía interminable donde el hablante es siempre el otro, hablando de lo que el Otro habla. La palabra Alheia (Ajena) sólo puede ser aprehendida en sus reflejos” (Castro, 1986, p. 570 *apud* Faleiros, 2012, p. 65, propia traducción)². La práctica de escritura que aquí propongo retoma este afán polifónico y sugiere tomar a las autoras o autores de base en el campo en el que se sitúa la tesis doctoral y, en lugar

2 No original: “[...] um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A palavra Alheia só pode ser apreendida em seus reflexos”.

de tratarlos de manera reverencial, situarlos en medio de un campo de fuerzas, en una escena con muchos otros agentes. La operación no consiste en una destrucción crítica de la figura de autoridad heredada; tampoco sugiere eliminar años o siglos de historia y románticamente hacer como si esa figura que se ha convertido en autoridad no hubiera existido porque, al fin y al cabo, ha conformado nuestro sentir, aunque sea a través de diferencias y rebeldías. En definitiva, no se trata de simplificar esa figura parodiándola, sino todo lo contrario: de complicar el diálogo, trastocar las posiciones y abrir posibilidades de otras relaciones, desjerarquizar y transformarse una misma en ese proceso. La propuesta no es la de colocarse frente a la autoridad y observarla desde una posición crítica y de sospecha, sino asumir que es parte de mí, que convive con tantas otras personas, agentes y situaciones que me conforman y por ello no se la puede rechazar o ignorar. Aprender a convivir con ella, pero siempre en medio de un campo de fuerzas. En este campo caben todos los recursos posibles para desdoblar, cuestionar, quitar el suelo bajo los pies de la palabra autorizada: la ironía, la sospecha, el disfraz, la carnavalización, las acciones de decir y desdecir, entre otras muchas que cada persona encontrará durante la práctica. No se trata nunca de alcanzar la “verdad”, sino de proponer un juego de reflejos, espejos, preguntas y respuestas, matizaciones, ecos, reverberaciones entre la palabra autorizada y mil otras que también están en nuestros cuerpos y a las que por fin se les da espacio para habitar no solo el cuerpo, sino también el papel, en concreto el *paper* académico.

El modo de convivencia entre voces que se propone en este canto-traducción araweté se podría entender mediante la figura de la piel del uturunku, del jaguar en quechua, que le sirve a la pensadora y activista Silvia Rivera Cusicanqui para dar una imagen de la relación de convivencia de opuestos que caracteriza el

Xamã - Anaís estava tão encantada por estar descobrindo e usando seus poderes, ainda mais sobre um homem que ela à princípio admirava e depositava uma idealização; uma espécie de transposição da figura paterna que a abandonara quando criança.

Anaís - “Quando deixei Allendy depois de minha teia de mentiras estava feliz. Senti que Allendy era uma personagem maravilhosa”.

Prima barraqueira - Olha a ironia dela!

Professora de interpretação - Isso é distanciamento, capacidade observadora fundamental a uma artista! E afinal, ela era uma escritora.

Anaís - “Por um momento senti que havia realmente rompido com o meu mundo boêmio, porque não queria aceitar o modo de vida deles, e caminhei despreocupada, levemente”.

Xamã - Porque no fundo dela havia também uma parte que desejava sim, romper, se livrar desse apego ao Henry. E quando damos vazão a uma parte nossa, mesmo que imaginariamente, tem-se um alívio, ainda que momentâneo.

Anaís - “Foi só mais tarde que lamentei as mentiras, pois as mentiras criam solidão”.

Xamã - É aí que bate o ponto.

Anaís - “Precisava de alguém com quem falar abertamente e mentindo a Allendy forcei a mim própria a regressar a uma terrível solidão”.

Xamã - Esse ponto vai se repetir em várias outras análises, sobretudo com psicanalistas do sexo masculino...até Anaís se render, e fazer o trabalho que tem que ser feito...se permitir mergulhar no profundo, reviver o trajeto emocional...e não mais se encantar com a sedução da figura de autoridade.

Anaís - “O que poderia Allendy ter feito se tivesse tido conhecimento da verdade? Ter-se-ia afastado, ficado zangado. É tão orgulhoso”.

Amiga astróloga - Ela é observadora pra caramba - também, vénus na casa 6!

Anaís - “Ele dizia sempre que podíamos sentir as mentiras. Contudo ele não é capaz de sentir as minhas”.

Prima barraqueira - Que orgulho disso que ela tem!...Na verdade eu também ficaria orgulhosa com isso! Ele estava enfeitado por ela, não é? Que poder!

Xamã - No diário sem cortes, ela deixa o registro sobre esse momento dela: “Sou uma nova espécie de feiticeira. Os homens de vidas sérias, profundas, que não se deixam capturar pela puta, os homens menos sujeitos às vontades femininas – são esses homens que possuo.” (NIN, 2008. p. 173)

Anaís - “Ele deve pensar que sou uma pessoa superficial, que me consigo render a uma vida de artista com tanta facilidade”.

Fig. 3: excerto de escrita de Poena Viana Pereira

pensamiento *ch'ixi* y la vida en territorios colonizados: la convivencia (no confluencia, no asimilación) de mundos inconmensurables, como ocurre con las manchas en la piel del jaguar – visto de lejos parece quizá un gris homogéneo, pero al mirar más de cerca se ve una “[...] yuxtaposición reverberante de colores contrarios que no se unen, sino que se perpetúan y recrean contrariosamente” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 278).

Lo que se propone en la práctica de escritura no es, entonces, ni dicotomizar y crear oposiciones falsas, ni tampoco limar asperezas, suavizar diferencias a costa de silenciar ciertas voces que nos habitan. El texto se plantea como un mapa de conflictos, afinidades, alianzas pasajeras que permitan antagonizar, intercambiar, conocerse y reconocerse en relaciones previamente no explicitadas, no evidentes, o desnaturalizar los nexos y las verdades asimiladas e incuestionadas. Se trata de despertar el disentir del texto dentro de sí mismo. Por ejemplo, que la voz que habita mi cuerpo de mi amiga Mar, contundente, aparezca por ejemplo confirmando las teorías de Foucault dando por hecho que son cosa sabida, que ella ya había dictaminado desde siempre, o al contrario, desacreditándolo³.

3 Un caso precioso de voz *extraña* a la que se le permite hablar es la tía de León de la artista Silvia Zayas en su tesis doctoral *Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas* (2023). En un capítulo en el que Derrida ocupa un lugar relevante en conversación con otras autoras como Karen Barad, Donna Haraway y Vincianne Despret, también aparece su tía de León llamando al sentido común, afirmando rotundamente la existencia de lo que llamamos fantasmas (cuestión que se aborda en este capítulo): “¡Qué Derrida, ni Derrido! ¡Vale ya! Tanto p'a decir que hay fantasmas...! Pues anda que... (Y farfulla yéndose de la habitación enfadada...) A ver si este me va a tener que decir a mí... ¡já...! y mientras dice já, podría volver para seguir con ¡ni derridinas, ni leches! Haberlos-haylos... (licencia en masculino)” (Zayas, 2023, p. 322).

Deixar seu corpo fazer de uma outra maneira acaba chegando em um outro lugar, um lugar não tão habitado de organizações que são controladoras. Habitar outros espaços em seu próprio corpo.

O contexto outas possibilidades dentro da mesma organização, possibilita uma escolha em determinar entender o que é está proporcionando uma melhor escolha dentro das suas possibilidades.

"ela não define uma forma de possibilidades, é o espaço infinito da atualidade do ser vivo fazer a si mesmo e ao mundo" (p. 38 PDF)

Estar ciente na realização,
na ação.

Sentir a sensação e encaminhamento para a sensação que deseja.
Utilizar a propriocepção.

"é tornar-se ciente do seu corpo todos os dias, [...] Use uma imagem que o portal faz voltar para observar o seu corpo para um nome de maneira ótima. A imagem corporal também aumentará o seu estado de alerta mental." (p. 9, Framblin)

Imagem sugerindo imagens

também é um portante compreender o papel do sistema nervoso e movimento tanto como comunicador..." (p. 225)

Ver, ouvir, entender, reutilizar, criar conexões, explorar, analisar, discutir, experimentar, reentender, escolher, aprofundar.

"A metamorfose é a ação e a consciência com um corpo e tranço..."

ser capaz de visualizar o seu alinhamento na estrutura esquelética desde as camadas mais profundas até as superficiais..."

Fig. 4: excerto de escrita de Julia Ferreira

LA RECETA

Después de toda esta puesta en situación, propongo una receta para entrar en la práctica de una manera más accesible y lúdica. Describo una posible hoja de ruta que permita situarse con comodidad y entusiasmo en el ejercicio.

Paso 1. Escoger un texto de un autor o autora que sea clave en la propia investigación

Para comenzar con la práctica y que sea algo manejable, quizá conviene comenzar por dos párrafos que se sienten como fundamentales; o alguna definición de un concepto clave, o una descripción de una imagen de base desde la que luego se construye una teoría⁴. En definitiva, un brevísimo texto que sea relevante y que tenga sentido para quien escribe.

Paso 2. Escuchar el cuerpo durante la lectura

Ese breve fragmento elegido se lee con atención, observando lo que dice, por supuesto, pero sobre todo lo que el cuerpo manifiesta durante la lectura. Se pueden tomar notas de las sensaciones quizá de rabia, sorpresa, perplejidad o tantas otras emociones que aparezcan. En esos impulsos, se cifra la tensión entre fuerzas que duermen en nuestra relación con el texto y hay que fiarse de ellas, ya que son los que avisan de

4 La descripción de la caverna de Platón, la llamada del policía de Althusser, o el hipotético encuentro de Panofsky con un amigo por la calle son imágenes de base que sirvieron para articular a partir de ellas una teoría, un instrumental analítico o un edificio conceptual completo. Thomas W. Mitchell las llama hipericonos (Mitchell, 1986).

NEM SEMPRE A GENTE ENCONTRA AS MELHORES PALAVRAS, MAS INSISTO QUE VOCÊ TAMBÉM VAI GOSTAR.

**às vezes entre as leituras é bom fechar os olhos e respirar,
possibilitando que aquele conhecimento seja refletido, pois ele já está no
corpo,
a leitura faz com que os entendimentos ressoem, pois já são o todo.
a leitura é uma boa ferramenta para despertar sensações no corpo**

fecho os olhos, respiro, e depois de ouvir uma discussão acalorada das maritacas que não me tranquiliza, escuto as folhas das árvores chacoalharem com o vento. isso me acalma e me alça um voo de lembrança, esse som me transporta imediatamente para outros tempos e espaços.

volto ao texto

leio algumas vezes e intuo um caminho para o entendimento:

"é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz."

**é preciso encontrar formas para compartilhar o íntimo,
para que isso se metamorfosei ao se relacionar com os meios e com os
outros.**

um acontecimento, um impulso.

precisa acontecer para ganhar forma

"eu gosto de você acontecendo"

·
·

agora fiquei confusa

·
·

É UM TEXTO FILOSÓFICO, É PRECISO PENSAR MAIS DO QUE PARA SOMAR 2+2. ESTOU AQUI COM VOCÊ, CONTINUE.

Fig. 5: excerto de escrita de Mayara Milany do Nascimento Bezerra

que algo está ocurriendo⁵. Y sobre todo, insisto una vez más, es en el cuerpo donde residen las voces que nos configuran, que se manifiestan sobre todo en contacto con otras voces ajenas, como las que arrastra el texto.

Paso 3. Recuperar voces y rastrear sus conversaciones

Ahora se trata de dos cosas: por un lado, de traducir mis sensaciones corporales a voces, esto es, tratar de recordar quién habla a través de cada emoción. Ahí es cuando puede aparecer tanto mi abuela Juana, como Davi Kopenawa, Donna Haraway, como mi amiga Cris recordándome una anécdota. Por otro, de recuperar las voces que residen en el fragmento leído. No me refiero obviamente solo a las citas, sino a rastrear resonancias y reverberaciones que hagan aflorar las voces subyacentes que siempre residen en cada texto.

En *Emplumando a grande castanheira*, Faleiros realiza un análisis en detalle de la enorme complejidad enunciativa de los cantos chamánicos araweté, que retomo en esta práctica de escritura. A pesar de la complejidad de la escena, la reproduzco aquí completa para dar una imagen de la organización de las conversaciones en el canto:

Viveiros explica que el canto del castaño tiene un vocabulario sencillo pero una gran complejidad enunciativa. En ningún momento de la canción se nombra a la enunciativa principal, que sería Kãänipaye, una hija del chamán que murió cuando tenía dos años. Es ella quien, en un juego de preguntas y respuestas que recorre todo

5 Pienso que es el cuerpo el que impide asumir determinadas tesis. Si no fuera por la resistencia que presenta ante ciertas descripciones del mundo, cualquier argumento o cualquier razón, por el solo hecho de seguir una lógica plausible, podría ser asumido. Es el cuerpo el que no permite pensar de una determinada manera porque no soporta un determinado estado de cosas.

el canto, se dirige a los dioses, a su padre, a un «abuelo» muerto (Modida-ro), a un hermano de su padre llamado Arariñã-no (de hecho, un *ĩ* de este hombre, que estaría en el cielo junto con el chamán). Además de la niña, continúa Viveiros, habla otra alma, la de su «padre» muerto Yowe'ĩ-do (que, como su «hermano muerto», es un espíritu que vive en otra dimensión). Aparece ya en el versículo 17, pero sólo se le nombra en el 33. Estamos pues ante una multiplicidad de lugares enunciativos, emitidos por una sola voz (Faleiros, 2012, p. 57, propia traducción)⁶.

Aquí trato de traducir la complejidad enunciativa de los cantos a la práctica de escritura con el fin de ofrecer posibles vías de abordar el ejercicio, en la medida en la que le sean útiles a cada quien. La estructura del canto implica al menos tres posiciones de enunciación: la del muerto (en el canto del castaño, la niña), la de los espíritus (todos los familiares nombrados) y la del chamán. En un ejercicio de adaptación de este canto a la práctica de escritura, por un lado, el muerto podría ser el autor o la autora de referencia y en torno a sus palabras aparecerían las voces que nos reúnen y que nos separan. Por otro lado, en el canto araweté los espíritus se dirigen tanto a la persona muerta, a otros espíritus, o al chamán. En el caso de la práctica de escritura, las voces que habitan el texto y que habitan mi cuerpo se podrían dirigir al autor o autora principal, a mí como escritora, o establecer diálogos entre sí. Por último, el papel del chamán o de la chamana, el de quien escribe en

6 No original: "Viveiros explica que o canto da castanheira é de vocabulário simples, mas de grande complexidade enunciativa. No canto, a enunciativa principal não chega a ser nomeada em momento algum - ela seria Kããnipaye, uma filha do xamã, morta aos dois anos de idade. É ela que, num jogo de pergunta e resposta que atravessa todo o canto, se dirige aos deuses, ao pai, a um "avô" morto (Modida-ro), a um irmão de seu pai, chamado Arariñã-no (de fato, a um *ĩ* desse homem, que estaria no céu junto com o xamã). Além da menina, prossegue Viveiros, outra alma fala, a de seu "pai" morto Yowe'ĩ-do (que assim como o "irmão morto" é um espírito que vive em outra dimensão). Ele já aparece no verso 17, mas só será nomeado no verso 33. Estamos, pois, diante de uma multiplicidade de lugares enunciativos, emitidos por uma única voz".

Paris). Este vinha acompanhando-a e aconselhando-a fortemente a se afastar de seu amante, o escritor Henry Miller e de seu "mundo artístico desregrado" que, na visão de seu analista, apenas a machucava.

Na sessão, ela inventa que acabara de romper com eles (com Henry e seu mundo).

Anaïs - "Poderia eu enganar um analista profissional?

Os segredos das minhas mentiras deve ser aquilo que favorece as boas representações".

Amiga astróloga - Claro! Anaïs é uma pisciana, já traz essa fluidez escorregadia, mergulhando entre mundos e transitando entre o sonho e a realidade, sem pudor.

Anaïs - "Nunca mergulho descuidadamente numa mentira sem primeiro dizer a mim própria: "Como é que eu me sentiria se isso fosse verdade?"

(Como é que eu me sentiria se eu tivesse rompido com o mundo de Henry?) Começo a sentir e a acreditar na situação".

Professora de interpretação - Isso é o que toda atriz deveria ser capaz de fazer! Pelo menos as Stanislavskianas.

Prima barraqueira - Ou toda a mentirosa!

Dr. Joe Dispenza *1* - Na verdade ela é um talento nato da co-criação. A capacidade de visualizar com detalhes e vividamente e depois se entregar à emoção correspondente, cria novos circuitos neuronais e emana um campo de ressonância que magnetiza o entorno ampliando essa vibração e influenciando o campo magnético de outros, por indução harmônica.

Xamã - Independentemente de qualquer julgamento, há que se respeitar a singularidade da investigação da expressão dessa mulher do século passado.

Anaïs - "Também aprendi a fazer transposições".

Xamã - Metamorfoses!

Anaïs - "Peço emprestada a angústia desencadeada em mim pelo comportamento de June e transfiro-a para o presente. Estou desesperada, estou chocada com June. Contudo, é simples incluir nisto um rompimento com o mundo de Henry".

Professora de interpretação - Genial!

Anaïs - "As minhas mãos estão frias. Revelo sintomas de angústia".

Dr. Joe Dispenza - Isso é auto - hipnose!

Prima barraqueira - Isso é manipulação! Ouve:

Anaïs - "Allendy é capaz de confirmar isso, mas para ele, esses sintomas têm uma causa diferente. Contudo, por esta altura, entrei na minha própria história. Sinto-me como se tivesse rompido a amizade com Henry e os seus amigos, e a sua vida de café. (E fi-lo no espaço de uma hora.) E é verdade que preciso de Allendy. Comoveu-me humanamente que Allendy não pudesse mais ser objetivo".

Fig. 6: excerto de escrita de Poena Viana Pereira

esta práctica, es el de conducir a esos espíritus, a esas voces, a la tierra, al papel: como persona mediadora, los espíritus cantan por su boca. Esto no implica incorporarlos, porque supondría anularse en parte como sujeto. Así lo explica Viveiros de Castro: “El chamán no incorpora las divinidades y los muertos, cuenta-canta lo que ve y lo que oye” (Castro, 1986, p. 543, propia traducción)⁷. El chamán – o en esta práctica quien escribe – no sería solo el soporte de esas voces, sino una persona que también está ahí en medio de ese diálogo y que también tiene voz y participa en toda la conversación. Si fuera solo soporte, no habría escena. La escena es el texto.

Paso 4. Organizar la página como escena

La página es la escena en la que se despliega el diálogo entre todas esas voces como un campo de fuerzas. Esto permite tomar algunos recursos de la escritura dramática para situar las conversaciones: por un lado, es posible investigar estrategias gráficas de escritura. La página no es necesariamente el lugar donde se despliegan las líneas de izquierda a derecha, una debajo de la otra, sino un espacio en el que la distribución de las palabras en la página, o los espacios en blanco pueden ser significativos. Por otro lado, se trataría de pensar cómo se introducen las voces: mediante discurso indirecto, con convenciones teatrales o literarias como el guión al comienzo de línea, señalando el discurso de cada voz con un tono, un estilo, giros lingüísticos o vocabulario específico que marque la identidad, o mostrando gráficamente los acentos particulares de determinadas voces. Por último, se puede usar la convención de las didascalias para sugerir la performatividad de esas voces en

⁷ No original: “O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve [...]”.

diálogo. Las acotaciones pueden suspender la palabra, dar un tono, una energía, el diálogo se puede suspender o complicar con aclaraciones, entre otras muchas opciones. Incluso la performatividad se puede llevar más allá de la página e incorporar a quien lee como agente en relación con la escena y sugerir mediante las acotaciones la reacción que se espera, pudiendo incluir aplausos, ovaciones, silbidos, manifestaciones de acuerdo o desacuerdo.

Paso 5. Lanzarse a la aventura

Las herramientas de investigación en artes, desde mi punto de vista, nunca pueden ofrecer soluciones a los problemas que se plantean en el curso de su desarrollo, sino todo lo contrario: las herramientas están ahí para complicar la cosa, para permitir habitar con mayor complejidad el campo de estudio en el que cada una se ha introducido, de modo que la investigación no consista en seguir un camino previsto, o alcanzar metas que ya se han planteado de antemano, sino en adentrarse en parajes desconocidos e inventar estrategias para atravesarlos. Esto es la investigación como aventura. Y esta práctica es una herramienta para hacer la experiencia de investigar más interesante y apasionante, nunca más fácil. Ánimos.

É difícil despertar a vontade criadora; matá-la é fácil. Quando interfiro no meu próprio trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira? O ator, como o soldado, deve submeter-se a uma disciplina férrea.

NARRADORA: Essa imagem do ator tão ferrenhamente disciplinado quanto um soldado, ela me lembra...

PROFESSOR 1 EM 2013:

Isso é corpo mole! Você precisa ir ao seu limite e mais um pouco. Sempre no seu limite e mais um pouco. Você acha que faz teatro físico? Você nem vomitou ainda. Quando vomitar, aí, quem sabe, você começará a fazer teatro físico.

Deixou falarem assim com você, foi? Pode isso não. Dou-lhe um tabefe num rapaiz desse pra ver se aprende a falar cos outros.

NARRADORA: É vó. Eu bem queria ter visto essa cena na vida real, de você ensinando esses grandes mestres como se trata gente. Mas fica tranquila, é para que não aconteça mais esse tipo de coisa, nem comigo, nem com ninguém, que eu e minhas colegas estamos estudando hoje.

Júlia graduanda: ESPERA! Para, para, para! A conversa tá muito bonita MAS... Segundo a professora Brígida a gente tem que desconfiar dos mestres?

Professora Brígida: O que quero demonstrar em meu livro é que os treinamentos destes mestres europeus se localizam numa cultura militarizada (o que explica a fala do cavalheiro sobre a disciplina de um soldado) e profundamente centrada no corpo masculino. Essa ideia de um corpo que segue a

Fig. 7: excerto de escrita de Julia Caroline Favoretto Prudencio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIXOUS, Hélène. **La llegada a la escritura**. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- COCCIA, Emmanuele. **Metamorfosis**: La fascinante continuidad de la vida. Madrid: Ediciones Siruela, 2021.
- FALEIROS, Álvaro. **Traducciones canibales**: Una poética chamánica del traducir. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Ediciones Uniandes, 2019.
- _____. Emplumando a grande castanheira. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 26, n. 76, p. 57-74, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47539>. Acesso em: 13 out. 2024.
- GARCÍA, Dora. I see words, I hear voices; on Graphomania; or, the obsessive impulse to write. In: PONTBRIAND, Chantal (ed.). **Mad Marginal Cahier #4**. London: Sternberg Press, 2015.
- MITCHELL, Thomas W. **Iconology**: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: Miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles**: Necroescrituras y desapropiación. Ciudad de México: Penguin Random House, 2019.
- STRATHERN, Marilyn. **Partial Connections**. New York: Altamira Press, 2005.
- ZAYAS, Silvia. **Contradispositivos entre el cine y las artes escénicas**: fantasmas, difracciones, agujeros y otras criaturas. Tesis (Doctorado en Investigación en Humanidades, Arte y Educación) – Facultad de Bellas Artes, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.



Adriana Gabriela Santos Teixeira

Artista Plural. Atriz, Poeta, Compositora, Educadora artística, com experiência em criação no campo da literatura, das artes da cena, visuais e sonoras. Suas áreas de atividade/interesse abarcam o movimento, o corpo e a voz, como campo de estudos da performance ritual e cênica em interface com o campo das epistemologias feministas, negras, decoloniais e corpóreas, terreno para reflexões e vivências sobre identidades, afetividades, performances afrofemininas e a cosmogonia das mães ancestrais, na prática das Giras como suporte de pesquisa. Continua investigadora, sensível à criação, segue aberta a uma necessidade expressiva plural, atenta à poesia de cada momento e aos atravessamentos que o seu caminhar e corpo-político potencializam enquanto diálogos e devires.

SANDUÍCHE PANDÊMICO: GIRAS DE UMA PRÁTICA COMO PESQUISA

Adriana Gabriela Santos Teixeira

Orientadora

Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguilar
Unicamp

Co-orientadora

Profa. Dra. Vida Midgelow
Middlesex University, Londres-Reino Unido

2020, o ano do Sol

*Confiei minha vida ao jardim
Por trás das flores mortas não parava de nascer vida
Tulipas, rosas, margaridas
Um papel de seda erguia a noite e o dia em suas voltas
Peito aberto, caminhos
Me meti por dentro de sagrados escuros
Mexi no chão e no ventre
Nasci em minha casa vida
Sangrei em meus pés pretos
Sangrei em minha voz preta
Escutei sons de suplicio
Aguei meu coração de inconstâncias e respostas
A coluna seguiu ereta
Meus dedos cuidavam de girassóis
As chuvas derramaram minhas lágrimas
No frio de um duro sorriso
Brotos de esperança vindas do chão
Vindas do ar em forma de pássaros
Vindas da natureza-deus.a
Dentro da porta eu era uma cachoeira
Encharcada de medicinas rituais
Folhas e folhas
Mexi partes e partidas
Inventariei a morte para o jantar
Recobrei cantos e continuo dispersa
Só o fim sabe do começo
E você, o que fará?
Nas tardes vizinhas às suas, sorria
Deite-se à grama da madrugada
e sorria
de modas antigas
Recorde o tempo das flores e seja grata ao azul
No fim do túnel o fim do túnel
Não tenha medo de tentar
No fim do mundo o fim do mundo
E não tenha medo de ficar
Acordada para ver o sol nascer sem você
Alguma vida te espera na tua espera
Chega a tarde, chega o sorriso,
Chega a magia,
Acredite no sol, acredite no sol.*

_poesia da autora, Adriana Gabriela

Era março de 2020. Eu havia acabado de chegar em Londres em um dia tipicamente frio de fim de inverno. E tudo era novo, como o ar frio, mas interessantemente aconchegante, da cidade, que logo eu teria que respirar através de máscaras. Para quem for ler este registro daqui a alguns anos, tenha em conta que 2020 foi o ano que eclodiu a Pandemia de covid-19. A primeira pandemia do gênero mundial ocorrida no século XXI. Há abordagens de toda ordem, cunho, campo, para o fenômeno mundial começado em 2020 e que influenciou, de algum modo, todos os continentes, países, cantos e recantos, assim como os nossos recônditos mais sutis. Paz e luz a todas e todos que fizeram a passagem naquela ocasião, em virtude ou não da pandemia.

Para mim, foi um tempo de rever muita coisa e de, ao mesmo tempo, viver muita coisa nova. E chamo de “coisa”, de modo mais amorfo e genérico, para abarcar uma diversidade de dimensões: experiências, insights, memórias, crenças, fisicidades, desdobramentos emocionais, intelectuais, perceptivos e criativos, palpáveis e ainda impalpáveis. A vida me chamava para expansão e renovação em meio a tantas despedidas. A vida estava me mostrando mais e me mostrava inclusive que tinha me preparado para atravessar aquele tempo.

Este artigo tece então narrativas, de modo não linear, através de notas poéticas, autobiográficas e corporificadas das experiências vivenciadas no período do DSE (Doutorado Sanduíche no Exterior) na Middlesex University (Londres), com a supervisão da Profa. Dra. Vida Midgelow, que atravessaram a minha presença e memória nos trânsitos de tempo espiralar (Martins, 2021), contínuos de movimento, no espaço-tempo mundo, na ocasião do doutorado sanduíche, principalmente, no contexto das cidades de Londres e de Paris, principais cidades por onde transitei

durante esse período, em que pude relacionar práticas pessoais de pesquisa (Giras) com a metodologia CAP¹ e de vivências e encontros afrodiaspóricos nesses territórios.

De modo global, a minha pesquisa de doutorado é raiz, flor e fruto da jornada e da relação com as labás (Orixás femininas, que referendam as mães ancestrais), vivenciada através de viagens, andanças, danças, encontros e desencontros, em meu território íntimo e interior, meu universo poético, corpo-expandido, emoções, psique e transcendências, e no território físico exterior-mundo, em ramagem com estudos do Feminismo Negro. Centrei o olhar na performance cênica ritual afro-feminina, como prática de descolonização, buscando manter o corpo aberto à reflexão, operação de mudanças e criação de uma interlocução com a ressignificação simbólica e corporificada de subjetividades, tecendo pontes para a compreensão das interseccionalidades de marcadores sociais, raciais e de gênero. Conectada à Prática como Pesquisa e ao processo criativo de encenação, desenvolvi, ainda, práticas, experimentações e intervenções através das *Giras para as labás*, concebendo a celebração dessas forças femininas como um escopo em que é possível perceber lugares e qualidades de presença em uma performance cênica ritual, dando assim desenvolvimento ao estudo dessa linguagem e das poéticas aí latentes com relação a diversos contextos. Localizo a própria caminhada da pesquisa como performance-ritual de memória. Nesses trajetos, compartilhei e recebi saberes e corpos-vitais através das Giras – prática central da pesquisa –, compreendendo-me como corpo-iabá, corpo-terreiro, em uma

1 *Creative Articulations Process* (CAP) é uma abordagem criada para orientar e guiar artistas/praticantes/estudantes/acadêmicos interessados em aprofundar sua consciência sobre seus processos criativos. Foi desenvolvido pelas artistas-pesquisadoras inglesas Profas. Dras. Vida Midgelow e Jane Bacon na relação com a epistemologia da Prática como Pesquisa (PaR) e a pesquisa de doutorado no contexto universitário e, posteriormente, em contato direto com artistas operando em diferentes campos da dança dentro do Choreographic Lab. Para maiores informações, consulte: <https://www.choreographiclab.co.uk/>.

Gira-mundo, corpo celebrativo que nos encontros do ir e vir, do girar e do se abrir, se recorda, se faz e refaz, no espaço-tempo mundo, angariando sensorialidades, afetividades, materialidades e inspirações que remontam à vida: travessia encorpada por saberes ancestrais.

Todos esses processos foram acompanhados do registro de escrita poética, criativa e reflexiva. Nesse grande solo, campo de pesquisa, encontrei e nutri *sementes móveis*, que foi o termo ao qual cheguei após experiências práticas de aspectos da minha pesquisa através da melodia CAP. Como uma grande rede de conexões móveis através das quais eu pude viver experiências, essas sementes transitaram e fizeram pontes com áreas plurais dentro da pesquisa em arte e das pesquisas de abordagens feministas e antirracistas e, mais além de tudo isso, com territórios não-nomináveis e numinosos. Como sementes móveis, poderiam florescer em uma variedade de terrenos, mas o fundamental delas é unir pontos e conduzir informação e nutrientes entre territórios férteis e diversos, como um corpo de saberes que se articula através de múltiplas abordagens dentro da prática como pesquisa, comungando desta, portanto, como processo de criação de múltiplas conexões em permanente mobilidade.

Então era março e era inverno, estava chegando da Bahia (minha terra natal), em Londres, mais precisamente em Catford Bridge, um bairro que não poderia ter sido melhor para me abrigar naquele tempo que eu nem sabia ainda que seria pandemicamente difícil. Havia decidido alugar um espaço numa casa bem legal nesta localidade, que ficava a um pouco mais de uma hora de trem até a universidade onde fazia o DSE, a Middlesex University. Havia preferido alugar esse espaço, mesmo que distante da universidade, pois era um local ótimo, um quarto iluminado e espaçoso, onde eu poderia ter privacidade e realizar

práticas corporais - como yoga que costumava fazer pelas manhã - diferente dos quartos pequenos que vi em minhas buscas pela internet, próximos à universidade, pelo mesmo valor, ou mais caros, onde caberia somente eu (deitada na cama) e minha mala. Exageros à parte, minha preocupação era evitar chegar em um local completamente novo, ainda no inverno, e ficar em um quarto pequeno demais, onde não poderia fazer qualquer tipo de atividade corporal, o que, para mim, naquele tempo, era essencial e estruturante. Estava me precavendo não apenas do frio, mas das tendências melancólicas que o frio pode causar. Então, me muni de óleos essenciais para bem-estar e alegria, coloquei meu tapete de yoga, talismãs e muita esperança na mala. Estava sob a proteção da sincronia que a espiritualidade que me guia estava a orientar.

Apesar de ter ouvido opiniões contrárias às minhas escolhas, tinha dentro de mim uma outra escuta, uma outra voz que me dizia que aquilo que eu precisava me seria dado. Escutar-se é um poder que, às vezes, deixamos de exercer e acabamos nos confundindo com o burburinho do mundo. Porém, se há um fundamento em um processo terapêutico, espiritual, educacional, artístico, ou qual seja, para mim é conduzir o ser a essa guiança interior, a essa escuta fina das informações, volições que a sua própria sabedoria aponta. Afinal, uma mestra, uma guia, uma artista, uma terapeuta, é aquela que inspira o encontro do ser com sua própria mestra, guia, artista, terapeuta interior - isso é cura e é também autonomia, significa fortalecimentos de essências.

Embora as notícias sobre o coronavírus estivessem dramaticamente começando a se alastrar, eu não imaginava que eu chegaria a Londres e que, dois dias depois, seria decretada a quarentena; que a universidade para a qual fui realizar o DSE teria o campus fechado e não poderíamos realizar ali atividades

presenciais; que a circulação pela cidade estaria limitada; que seríamos obrigados a utilizar máscaras em ambientes fechados e, posteriormente, em todos os ambientes; que diversos espaços públicos e estabelecimentos, turísticos ou não, estariam fechados ou restritos, assim como as fronteiras; e que eu, basicamente, passaria a maior parte do tempo que estive em Londres em meu quarto e bairro, em Catford Bridge. Esse quadro veio a mudar em Paris, após a abertura das fronteiras.

Então, esse espaço, quarto, bairro, não apenas foi acolhedor, porque eu podia praticar yoga para me proteger do frio e do choque inicial de estar em um país novo. Ele foi muito mais. Abrigou grande parte das práticas de pesquisa que eu não pude fazer na Middlesex University, abrigou as Giras, o *Ground Form* da metodologia CAP, abrigou meus devaneios, abrigou momentos de tristeza e também de diversão necessárias de mim para comigo mesma, me nutriu e protegeu de diversas maneiras, me permitiu um importante espaço-tempo para escoar águas doloridas, para maturar pensamentos, para ensaiar e ancorar alguma coragem a mais, para reafirmar a saúde e a fé, em dança, em reza, em leitura, em flores, jardins... em poesia. E também me rendeu felizes amigas. Foi um período mais que importante em que pude me dedicar a mim mesma, à minha própria energia e cuidado.

Catford Bridge é um bairro plural, de presença negra marcante, e também árabe e indiana. Jamaicanos, sul-africanos, ganenses, nigerianos... Muitos descendentes e imigrantes de países africanos de língua inglesa (devido à colonização inglesa). Da mesma forma, pude vivenciar uma presença marcadamente negra em Paris, quando lá fiquei, ainda durante o DSE, de africanos e descendentes de africanos de países de língua francesa (devido à colonização francesa), e também pude ter a convivência com muitos latino-americanos (de colonização ibero-espanhola).

Ambas são cidades cosmopolitas, mas não só isso, pois muitos têm sido os conflitos sobre processos migratórios nesses locais, e, para mim, tais movimentos consistem em um processo de retomada da expropriação dos territórios, culturas e povos ao redor do mundo inteiro pelos países europeus.

A primeira coisa que pensei quando vi o *Big Ben* foi “esse ouro é todo nosso” – foi inevitável pensar isso. Então, esse retorno, essa continuidade migratória – que tem incomodado a audiência de pessoas acostumadas ao requinte exploratório, e outros, que nem fazem parte da “nobreza”, mas compram a ideia de pureza e de segregação para parecerem “chiques” – poderia escrevê-la também como: “você nos roubaram tanto, nos deixaram na falta, então agora vamos aí, ver oportunidades, mesmo que seja a de incomodar seu comodismo e modismos com nossa presença”. Essa foi uma das tensões que pude observar nas relações e conversas no tempo que vivi lá.

A Europa somente abre mão da identidade política de padrão global colonialista quando epidemias apontam o problema da região ocidental, exigindo que diga a nação afetada pela presença de africanos e não o continente. Quando o inverso acontece, o problema particular de um país africano é transformado no problema da África, por isto Chimamanda Ngozi Adichie alerta sobre o perigo da história única e Patricia Hill Collins diz que os eixos da sociabilidade humana atuam e influenciam simultaneamente, dando às pessoas acesso à complexidade do mundo e de si mesmas (Akotirene, 2019, p. 24).

A outra face dessa mesma história é o tamanho da beleza e da multiplicidade que os espaços ganham, pelo movimento das pessoas e também do comércio e serviços de produtos externos ao eixo europa. Uma das coisas que amo fazer é ir ao mercado/feira quando viajo a um país estrangeiro. E lá encontrei tudo

que precisava para fazer uma moqueca tipicamente baiana, não por ter encontrado produtos brasileiros em lojas de produtos brasileiros, mas encontrei tudo que precisava nas lojas africanas. Como encontrei, para me proteger do frio, um gorro com o tamanho apropriado para o volume do meu cabelo em uma tenda jamaicana no bairro em que eu morava.

O fato é que, diferentemente de alguns blogs racistas de viajantes - que falam mal dos pontos e experiências que fogem ao cartão postal londrino e parisiense dos grandes monumentos e seus habitantes charmosos ou carrancudos de clara tez, inclusive se incomodando com a presença de pessoas de diferentes grupos étnico-raciais, seja de que origem for, suas vestimentas, cultura e tudo mais -, eu amei o fato de presenciar essa multiplicidade étnica e me senti muito mais pertencente, podendo inclusive acessar tantos materiais vindos dessas outras regiões do mundo e que me faziam me sentir em casa.

Se colocarmos as palavras *londrino* e *parisiense* no Google, ele mostrará uma infinidade de imagens de pessoas brancas e, de fato, elas estão lá, são grupos étnicos da região, mas não só, há mais cor em Londres do que a internet comumente mostra, sob a lente de pessoas que primam por preservar a imagem congelada de um tempo de primazia de pessoas brancas que nem sei se existiu, pois é sempre um recorte de época, de região, em que outras histórias de toda população em fluxos, influxos e migrações não é contada. Escrevo isso como alguém que esteve lá em 2020, ano em que teve início a pandemia e, de lá pra cá, muita coisa surtiu alguma alteração, principalmente pelo *boom* de informações, denúncias e militâncias mediadas pela internet, como o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), cujas manifestações presenciei nas ruas de Londres, bem como

novas e outras referências estrangeiras, no âmbito artístico, que colorem hoje as telas de *streamings* com personagens negras e negros, influenciando também as produções brasileiras.



Imagem 1: Manifestação Black Lives Matter, Londres, 2020.
Fonte: acervo pessoal da autora.

Londres e Paris me renderam uma série de imagens mentais lindas e inspiradoras, não somente por seus monumentos e arquitetura, que sim, são belíssimos, como também questionáveis pela história que estamos continuamente relendo. E também pelos monumentos humanos, por pincelar a experiência de estar em um convívio expandido, com outras culturas, recebendo insights importantes para toda a minha estadia ali. Desde a entrada na primeira estação de trem, foi notória a presença da cor, cores, de muitas pessoas negras ao redor, também vivendo em uma situação de vida próspera. Essa representação tem força de ser.

Ver ainda mais pessoas negras em situação de poder, ou simplesmente vivendo suas vidas de modo comum, e não só na representação de estados de carência como comumente ainda somos representados, é reenergizante. Estar sob a mesma paleta de cores é reconfortante. Quando visitei Luanda, em 2019, pude experimentar como é assistir TV e o noticiário ser completamente negro, com repórteres com frondosas cabeleiras, e folhear revistas tipo a *Caras* brasileira, e todos os destaques da vida dos famosos serem pessoas negras, as embalagens dos produtos, todas com publicidade de pessoas negras.

Uma vez, após alguns longos meses morando em São Paulo, fui passar as férias em Salvador. Um amigo me convidou para ir ao Porto da Barra, praia que fica em um local turístico da cidade. Havia chegado a pouquíssimos dias e a minha felicidade era transbordante ao ir adentrando aquele mundo de sombreiros cheio de gente, a praia lotada de gente preta, o mar azul brilhante à frente, ninguém me olhando diferente, de cima a baixo, seja por aprovação ou desaprovação. Reconfortante. Obviamente, não estou dizendo que não existe conflito racial nesse local, nem heranças de estruturas, modos de vida e modos de seleção e estratificação desigual. Estou dizendo que ter estado em trânsito através desse local me mostrou nuances novas sobre ser um corpo no mundo da cor que tenho e de onde vim. Porque ser “exótica” o tempo inteiro cansa. Assim como cansa estar sempre buscando estar bem comigo mesma, me colocando em independência emocional e afetiva, fazendo meu dever de casa de ser uma mulher forte, sem encontrar real ressonância ao meu redor.

Então, amei ver o mundo mais preto, mais marrom, mais colorido e malemolente nos trânsitos que fiz, inclusive fora do país, pois em São Paulo esse aquilombamento, principalmente dentro

da universidade, foi restrito, pois, na maior parte do tempo, tive que lidar com esse outro, com o diferente, que não era apenas racial, mas também de dureza, de princípios bélicos.

Sou de uma geração anterior, cuja infância na década de 1990 não foi marcada pela internet e pelas redes sociais, na qual as referências e representações do ser e amar-se como uma mulher negra eram ainda mais limitadas. Fiz pesquisa na enciclopédia Barsa. Embora tenha crescido em uma família miscigenada e, desde sempre, tenha recebido um educação antirracista, não sei ainda onde exatamente, em que ponto, minha autoestima e confiança foram feridas. Gostaria de me lembrar desse primeiro instante em que duvidei de mim, pela inferioridade inventada pelo ambiente exterior. Será uma linda cura poder recordar esse instante. Sei que tudo dentro de mim me inclinou a buscar e amar minhas raízes afro-indígenas, como parte constitutiva da Amefricanidade que Lélia González (1988) nos mostrou sermos, e é exatamente isso que tenho feito. Também encontro forças e ressonâncias nas raízes europeias que me compõem, mas sei que a aceitação à expressão cultural dessa ancestralidade é muito mais aceitável socialmente do que, em diálogos por vezes informais, as outras pessoas acreditem e afirmem que não a possuímos, e achem absurdo quando digo que também possuo ancestralidade europeia.

Fiz um teste de ancestralidade pelo DNA e, segundo ele, possuo mais de 50% de ancestralidade vinda da Europa. A interpretação disso é uma longa conversa. O que gostaria de refletir, para além de DNA, neste caso, e do fenótipo que - ainda que paradoxalmente ou não ao DNA - nos imprime fortíssimos referentes identitários, é que ancestralidades e identidades também são conceitos afetivos, psíquicos, culturais e políticos.

E é dessa forma multifacetada que lemos nossos corpos: em uma relação fluida com o mundo, compreendendo as tensões de todos esses elementos.

Então, o momento do DSE era essa nova oportunidade de ir e experimentar outro espaço-tempo no mundo, compreender mais sobre gente, sobre mim, trocar com outros diferentes num espaço acadêmico de um país antigo, tradicional, colonizador, mas que propunha belas interlocuções no aspecto do sensível.

Essa viagem foi marcada por encontros fundamentais, pela conexão com lugares e pessoas especiais, que, em meio a muitos desafios, também foram fonte de proteção, orientação, sensação de familiaridade, alegrias e muitos ensinamentos refletidos a partir de todas as trocas, positivas ou negativas. Assim, acredito ter sido para elas também. Começo por minha orientadora, cujo nome é Vida, Vida Midgelow. Seu nome ser Vida foi um dos sinais através dos quais me guiei para fazer escolhas e compreender oportunidades de realizar o que precisava, ainda que não fosse do modo como, a princípio, pretendia.

Quando comecei a pesquisa, desejava viajar para a Nigéria, tendo em vista a origem do culto às *lyamís* (mães ancestrais), bem como ao templo a Oxum (orixá feminina), na cidade Oxobô, no estado de Oxum, que desejava conhecer. Um desejo paralelo era realizar o DSE em Nova Iorque, na área de performance-ritual. Fiz investidas para ambas situações, mas outros caminhos se abriram e os abracei e trilhei. Conheci Luanda (Angola) através de um projeto de mobilidade artística da Secult-Ba; e conheci Vida em um workshop na Unicamp, no mesmo período em que o edital para o DSE da Capes-Print tinha sido aberto.

Aspectos da área da Somática e da teoria Junguiana na abordagem da Prática como Pesquisa, pelas quais as professoras Vida

e Jane Bacon (companheira de pesquisa e de trabalho de Vida) transitam e atuam, são também áreas de interesse minha. Porém, muito mais do que isso, a sensibilidade e condução que as professoras tinham, e que eu pude experimentar de perto durante o workshop, me fizeram muito sentido e soaram como um campo fértil pelo qual eu poderia transitar e encontrar nutrição².

Cada passo dessa pesquisa não foi feito sem oração, nem sem a negociação entre um movimento interno de expansão e outro de contração. Compreender essas linhas de força opostas, que me levam à necessidade de me alinhar ao que me impulsiona e aprender em cada situação a superar esses desafios, internos e externos, é uma constante.

Então, falando ainda sobre estar em um ambiente extremamente embranquecido, não foi sem choque que estabeleci relações acadêmicas durante todo o doutorado e também durante o DSE, pois, por mais que a orientação da professora Vida fosse extremamente sensível e ressoante com abordagens e sensibilidades que eu manejava, havia dentro de mim receios e temperança em falar abertamente sobre os meus devaneios, criatividade e atravessamentos espirituais e de gênero, mas principalmente os raciais, por todos os desafios que, até então, tinha vivenciado no âmbito acadêmico.

Ainda nos primeiros meses do DSE, busquei a orientação da minha orientadora Gina, à época, minha co-orientadora, na busca por uma interlocução onde eu pudesse compartilhar o “indizível” que ainda não estava me sentindo confortável para compartilhar com os colegas no DSE e me fazer compreendida, inclusive pela questão da língua e, assim, me sentir mais confiante para

2 Um relato dessa experiência pode ser visto em: <https://www.choreographicclub.co.uk/adriana-gabriela-santos-teixeira/>

seguir adiante. Foi uma conversa importante. E nisso, reafirmo a importância de nós, pesquisadoras negras, buscarmos por ressonância.

A importância da representação em um ambiente acadêmico é tão contundente, que foi apenas em um seminário da ADiE (Artistic Doctorates in Europe)³ durante o DSE, quando apareceram uma pesquisadora e um pesquisador negros, que eu me senti mais confortável, segura e acolhida dentro do fluxo de um grupo que, mesmo sendo heterogêneo, não me representava em pertencimento. O pesquisador havia sido convidado a compartilhar seu trabalho, que era também atravessado por um recorte racial e decolonial. A pesquisadora, que é cineasta, trazia em seu trabalho uma fala extremamente consciente, autêntica e livre. Eles eram americanos e o inglês era sua primeira língua, salvo engano.

Para mim, havia ainda esse ponto, a jornada através do inglês, mas não só, através da tela, da virtualidade, que foi desafiadoramente delirante. Minha mente ficava extremamente cansada. É diferente quando estamos corpo-a-corpo e a compreensão extrapola a forma. Nos encontros de partilha de pesquisa em forma de bate-papo ou seminário, era mais árduo, pois era muito baseado na fala. Porém, os encontros da metodologia CAP traziam outro gosto, outro tempo de fruição e percepção e, ainda que através da tela, nos sentíamos uns aos outros, podia sentir e fruir com muito mais organicidade. Buscava ser criativa diante de tudo isso. Meus sentidos estavam sendo acurados e provocados, estava ainda mais na ZONA DE DESCONFORTO. E assim fui aprendendo com ela e me redescobrinho nela. Segui nesse jogo de escuta, atenção e desatenção, foco e percepção que

3 Para maiores informações, veja: <https://www.artisticdoctorates.com/>

ficam bastante acentuados quando estamos viajando, e esses elementos se aguçaram como referentes na compreensão do meu processo criativo.

GIRAS, CAP, ESTAÇÕES, BOSQUES E JARDINS

Passei os primeiros três meses do DSE sem abraçar, sem dar as mãos, sem qualquer contato físico com outra pessoa. Era fim de inverno. Em conversas, por anos e anos, sempre que o assunto era Inglaterra, as pessoas diziam que o inglês possui uma conduta mais reservada, mas naquela ocasião havia ainda a circunstância da pandemia. Eu era uma estranha, ainda mais, uma viajante, que naquele contexto pandêmico soava ainda mais perigoso.

Cheguei na estação de trem de Catford, era noite, tinha duas malas e não conseguia me comunicar com o dono da casa onde ficaria. Vi uma espécie de cafeteria/casa de bolos e doces aberta, entrei, uma senhora negra atrás do balcão não compreendia meu inglês, nem eu o dela. Chamou sua filha, uma mulher linda, grande, robustamente imponente. Expliquei o que acontecia e o que precisava. Ela chamou um táxi para mim. O taxista, depois de uma pequena novela de ligações, chegou. Falava um inglês com um sotaque árabe. Ele não entendia bem o que eu dizia, nem eu a ele ... afinal, foram muitas horas de voo e, só nesse espaço de tempo, minhas sinapses já haviam buscado compreender diversos “ingleses”. Vim conversando sem escapatória com um novo iorquino muito empolgado que sentara ao meu lado no avião e tinha me despedido dele e de seu inglês e

modo americano na estação de trem. O taxista me deixou em frente à casa. A rua estava deserta, eu continuava sem conseguir me comunicar com o dono da casa para entender onde estava a chave. Chegou um carro, dele desceram algumas pessoas muito interessantes que ganhariam meu afeto nos meses seguintes. Fui, por acaso, recebida gentilmente pela família que morava no andar de cima. Os pais eram jamaicanos e os filhos, já adultos, nascidos em Londres. Era uma energia vivaz de família.

Os dias que se seguiram foram um misto de alegria e ansiedade. Eu iria participar de um retiro espiritual dentro de alguns dias, mas ele acabou sendo cancelado. Havia um encontro marcado no fim de semana, da metodologia CAP, com as professoras Vida e Jane e outros colegas, mas também foi desmarcado, não só este como todos os outros fins de semana programados e também os encontros presenciais na universidade. Tudo estava sendo remanejado e rapidamente pensado para ser online, já que a primeira quarentena a princípio duraria apenas uma média de um mês; porém, este mês se tornou vários. Depois, veio o *lock-down*, com inclusive o fechamento das fronteiras. Quem quisesse ir embora, a hora era aquela.

Muitos estudantes de pós-graduação retornaram. Acompanhei pela internet as notícias. Recebi mensagens preocupadas da pós-graduação que me sugeriram retornar, por cuidado comigo. Algumas dessas mensagens preocupadas chegaram quando eu fazia compras em uma rede de mercado conhecida. Foi tragicômico, as pessoas levavam muitos itens movidas pelo medo: ou temiam que a comida fosse acabar, ou que nunca mais elas fossem sair de casa, parecia o fim do mundo. Uma mulher muito ansiosa colocou praticamente todos os sacos de quinoa no carrinho. Eu aguardei pacientemente a ação dela. Ela deixou

duas unidades. Levei uma. Realmente era um momento de incertezas, mas busquei a calma para compreender como agir e fui buscando informações do que era real ou medo.

A luta do coronavírus, além do vírus real, também foi sobre o adoecimento causado pelo medo. Em casa, um dos hóspedes que também acabara de chegar, pegou o avião de volta aos EUA. Minha primeira companheira de casa seria Puillan, de Hong Kong, que já havia passado por circunstâncias pandêmicas, mas não na dimensão do coronavírus. Nós convivemos em paz, em segurança e em harmonia, sozinhas nessa casa durante três meses. Na casa de cima, a família de origem jamaicana seguia também seu fluxo e nos tratávamos cordialmente nos encontros esporádicos de entrada e saída da casa e também na movimentação de um quintal em transformação. Estes três primeiros meses foram realmente de fechamento, de pouca interação social. Mas coisas iam acontecendo, dentro e fora, na área interna e externa da casa, de cada um de nós, nos preparando para a próxima estação. Uma dessas coisas foi o jardim. Havia ao fundo da casa uma área de quintal. Ela estava cheia de mato, florzinhas rasteiras cresciam por entre plantas espinhentas e alguns dentes de leão faziam voo de quando em vez. Eu ia pelas manhãs tomar sol e meu café da manhã ali. Precisava me abastecer de vida e qualquer fresta luminosa do sol quentinho era um luxo. Nos primeiros dias, o quintal e o mercado foram as minhas primeiras aventuras. Com o tempo, passei a explorar o quarteirão até me sentir mais segura para ir mais além e caminhar por toda vizinhança até onde os meus pés quisessem me levar, seguindo o caminho das flores e dos pássaros que a chegada da primavera não parava de brotar. Só muito tempo depois, tomei um ônibus, os famosos vermelhinhos de dois andares, e fui mais além até chegar a permissão para atravessar a fronteira e me abrir a um verão mágico e místico no velho mundo, em pleno fim do mundo.

Mas tudo isso foi gradual, não linear e oscilante. E necessitou de muita arte, muita reza, firmeza e manutenção contínua da escuta e da chama interna acesas.

O jardim é mesmo uma linda metáfora. Ali estava eu, através da Capes-Print, no Projeto PPG Artes da Cena “IDA-E-VOLTA: entre-territórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena”, com o Plano de Pesquisa “Giras de uma Prática como Pesquisa: Performances Afrofemininas de Descolonização”, sob a supervisão da professora Vida Midgelow.

Vida me recebeu muito amorosamente. Tivemos um primeiro encontro online para saber como ia tudo, se eu estava bem acolhida, e para atualizar-me sobre as adaptações das atividades do DSE, que caminharam com encontros online em duas vias paralelas cheias de ramificações entre elas: encontros da metodologia CAP (*Creative Articulations Process*) e seminários de pesquisa em andamento. Essas eram atividades com grupos de estudantes diversos de pós-graduação e que faziam parte do ADiE (*Artistic Doctorates in Europe*); além dessas atividades, tínhamos nossos encontros individuais. Nesse contexto, passei a desenvolver atividades da pesquisa, realizando práticas de *Ground Form* (parte da metodologia CAP), das Giras propriamente ditas, e dos giros (caminhadas e registros) em casa, no jardim e depois me expandindo pelo bairro e parques de Catford Bridge. Essas experiências me acompanharam por toda a viagem; assim foi também em Paris e em outras partes da França onde vivi, me expandindo de um espaço fechado, da casa, para ambientes naturais, paisagens de cachoeiras e riachos como em Grenoble.

Seguimos aprofundando a metodologia CAP até novembro de 2020. Foram nove meses: pude experimentar mais uma nova gestação de mim mesma através das estações. Quantas vezes já me pari? Muitas. Você já se perguntou sobre seus partos?

Apesar de meu estado emocional estar extremamente sensível, eu não era a mesma, definitivamente não era. Ninguém era, afinal, atravessamos meses de um estado completamente caótico, em que cada dia era uma surpresa, para além das surpresas que cada dia sempre é. Hoje, me olho e consigo compreender com mais clareza como eu operava em uma fragmentação de corpos, tempos, espaços, memórias e, ainda assim, me mantendo no processo. Preciso reconhecer a mim mesma, porque não foi fácil, mas foi abençoado e repleto também de experiências felizes que, eu sei, muitas pessoas que conheço não puderam viver no clima que estava instaurado no Brasil, com um desgoverno que só aumentava a insegurança e o medo.

Meditei muito. Rezei muito. Dancei muito. Pratiquei muito. Diante de meu altar, eu rezei por mim, por minha família, por toda a humanidade. Me sentia sendo nutrida pela fonte da vida. Então, seguia me conectando à vida. Buscava por ela em cada parte, por onde eu olhava, nas coisas sutis do chão, na metáfora do jardim, das árvores peladas do inverno que logo, logo começavam a despertar pequenos brotos verdejantes. Confiava que a vida era mais forte que tudo e que tudo teria um ciclo, que chegariam outras estações, que haveria de se apresentar mais beleza a todos nós depois daquele estado de ceifeira, e os campos, nós, haveríamos de nos transformar em algo melhor. Era tempo de deixar ir, tempo também de acreditar, tempo de cuidar e confiar no próprio tempo. Foi em um desses tempos de aprender com jardins que escrevi as palavras que seguem:

Na natureza, há primores primaveris, há primores outonais, há flores que florescem outono, folhas que barqueiam intermédio. No desfolhecer há florescência e, no esplendor, morte. Alternam-se vida-morte-vida como irmãs, num útero fecundo, Terra, que não cansa de parir estados livres de conexão com seu ventre consciência. Seja outono, seja primavera, seja norte, seja sul, na natureza sempre há de um tudo! E tudo é parte de um tudo, e tudo é naturalmente belo! Aceito, sou p.Arte

dela, Natureza. Temos suas instâncias, alternâncias, reentrâncias, temos sua exuberância e multiplicidade, temos suas fases dentro de fases dentro de fases ... deitadas no corpo e na alma, estações!

Comecei a realizar as práticas do *Ground Form* e comecei a vivenciar novas Giras ali, primeiro dentro do meu quarto, ofertando às labás flores que encontrava nos caminhos, flores que também floriam em mim. Movimentos circulares são integrativos de corpo-mente-espírito. O giro é um movimento de integração. É também de expansão. Nas Giras, giro em meu eixo, como giro ao redor de um centro. Como um planeta, orbito, rotaciono e translado ao redor do *Sol central*, este, altar e fonte das energias com as quais me proponho a dialogar.

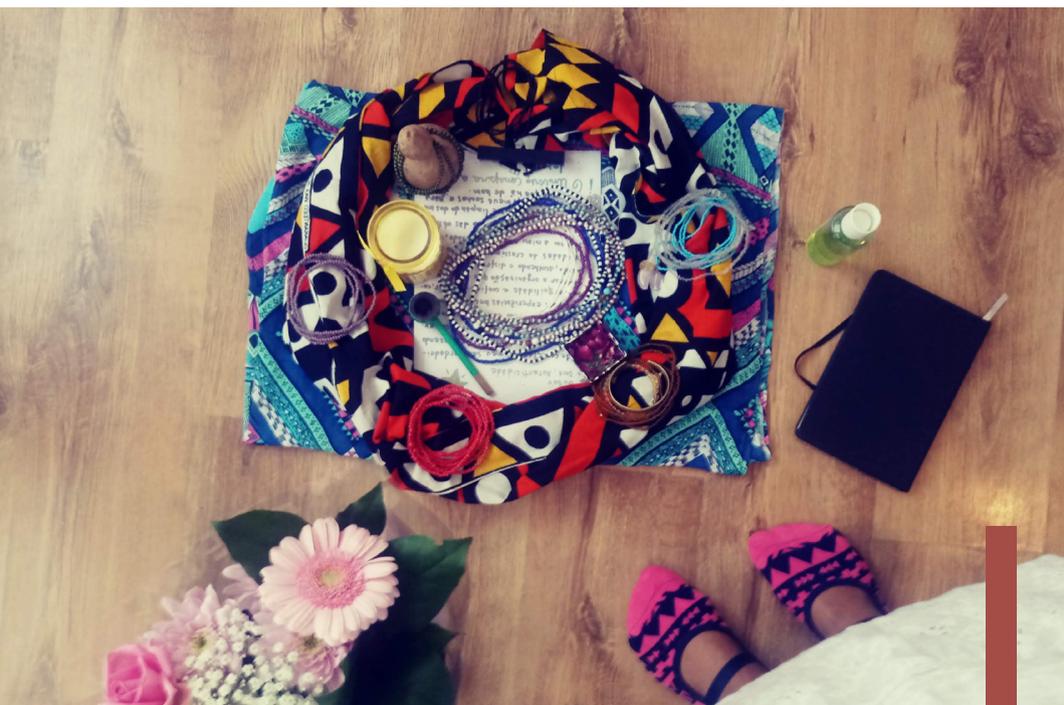


Imagem 2: Gira, Londres, 2020.
Fonte: acervo pessoal da autora.

Em meio à pandemia, encontrei no jardim da casa que morei e depois nos parques Foster Park e Ladywell em Londres, motivos, vida. Fui quase diariamente ao Foster Park, um dos meus lugares preciosos. Os parques, o jardim, as flores mais diversas que via nos jardins das casas sustentaram minha alegria e confiança. Assim se deu nas variadas localidades pelas quais passei: segui também refletindo através da **relação com a natureza**.

Comecei a ver muitas expressões dos orixás por onde ia, nas reentrâncias do Foster Park, nas chaminés de cerâmica das casas, nas poças d'água, no passeio pelo jardim com uma pequena cabaça que ganhei em Luanda, nas sinalizações pintadas no chão das ruas de Londres, e nas placas, me lembrando sobre caminhos, sobre encruzilhadas, sobre direcionamento, guianças, me conectando com as Pombas-Giras, na grama que rompia do asfalto, me falando do que veio antes, da força original e de outros elos da contemplação e do caminhar.

A entidade da Pomba-Gira se fez muito presente no abrir de portas nesta experiência desafiadora em outro território. Não era uma viagem em um período qualquer, tive que me adaptar profundamente. Dancei muitas vezes com ela para encontrar energia, alegria, prazer e direção. E aprendi muito nessa relação com Rosa da Vida (minha Pomba-Gira) sobre o prazer de estar viva e celebrar a vida presente como modo de abrir caminho. Comecei a me sentir atraída por marcas de sinalização nas ruas do bairro que vivia em Londres, como passei a insistentemente escrever e utilizar o termo **corpo-flor**.



Imagens 3 e 4: Londres, 2020.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Esses saberes do chão, brotados da terra e aparentemente ínfimos, são também *resistências poéticas*. Não fui eu que criei esse nome, ele está espalhado por aí na boca de muita gente, inclusive na minha. A natureza é a constante realidade desse mundo. E por mais que nossas ações enquanto humanidade possam desequilibrar seus fluxos e harmonia, na constante impermanência, a força da vida busca formas de retornar, de brotar, de reequilibrar. Somos “p.Arte” da natureza, mas nos fragmentamos dela e agimos fragmentando-a. Observar a natureza ao meu redor e em mim me fez sentir acolhida em todo caminho. Me lembrando dessa mesma força que habita em mim.

Entendia que existia uma comunicação sendo aprofundada, reestabelecida e lembrada constantemente. Me conectando à natureza, segui através de mundos, interno-externo, multifacetada e refratada em muitas dimensões. Encontrando *corpos-vitais*, como as flores, as árvores, os rios, as folhas, as nuvens, os pássaros... com os quais tecia relação e comunicação de apreciação, reverência e troca energética. Tudo estava

expandido, através do tempo de apuro, o tempo de pausa, de mais cuidado, que vivíamos, do chamado da existência de que prestássemos atenção em algo mais, no não habitual e frenesi do viver. **No sutil.** As meditações me conduziam para esse lugar de maior e maior **atenção** e de entendimento dessa atenção; assim também a prática do *Ground Form* me ajudava a **desacelerar processos de ansiedade** e ir até onde minhas **emoções** realmente necessitavam ser vistas e externalizadas - e tais práticas começaram a me fazer **notar, perceber** o meu entorno de modo diferente. Notar e perceber são palavras chaves e conceitos importantes dentro da metodologia CAP.

Muito daquilo que consideramos invisível - como muitos aspectos dos saberes sagrados ditos invisíveis, porém completamente palpáveis e sinestésicos - diz respeito ao quanto estamos permeáveis ou não a perceber enquanto presença. Então a atenção é uma outra chave e princípio que permeia a sensibilidade e a abertura a captar sensibilidades latentes que, muitas vezes, nos informam e formam de modo inconsciente. A atenção é um fundamento para alcançar a consciência. A presença atenta, integral, permeável, sem fixação, porosa, auto-observadora, conduz à consciência e, nisso, uma série de habilidades do sentir e do materializar - experimentando estruturas com fluidez - dão base para sustentação e contorno de um processo criativo.

As práticas de reconexão a saberes afrodiáspóricos, mediadas pelo mergulho oceânico em ambientes internos e externos de beleza, como também de traumas e aprofundamento de conhecimentos de mim mesma e de minhas habilidades de perceber e sentir, convocaram a atenção para alinhamentos constantes, escolhas de abrir, ver o que se passava em mim através de mim, aprender a focar e fazer expandir aquilo que fosse vitalizante,

por meio dos princípios e valores que assentava como importantes: auto-respeito, acolhimento, não julgamento, amor incondicional, não violência, gratidão e honra à vida.

Entre movimentos de aberturas e fechamentos de fronteiras, entre obrigatoriedade de uso de máscaras e sua flexibilidade, entre distanciamento social e desobediência afetiva, entre momentos de expansão e contração, entre tensões e atenções, entre notícias de colapsos e palpáveis e magníficas vistas, o curso da vida fluía através de uma constante perseverança em perceber diariamente o seu esplendor, nos detalhes mais pequenos, em tudo que me atravessava e irradiava.

Nesses fluxos, as atividades do DSE não deixaram de ser a minha prioridade número um. E tudo porque o que eu buscava não era somente uma pesquisa, era parte de mim. Não podia me desconectar desse fio que me mantinha enraizada em um caminho de compreensão. Tudo o que fazia correlacionava-se com a pesquisa. Então, segui fazendo da experiência da viagem uma experiência de vida e de pesquisa. Levava para o meu dia a dia as atividades propostas nos seminários do ADiE e da CAP durante os encontros on-line e integrava as várias experiências que estava vivendo em um grande aprendizado de fluir.

Foi assim que vivi a saudação às águas nas cachoeiras de Grenoble, com minha amiga Tamara, que anos antes falara para mim desse lugar tão especial. Nós fomos lá agradecer e nos conectar a Oxum, e, durante esse período, acontecia online o seminário de verão da Middlesex University, onde partilhávamos diariamente aspectos de nosso trabalho. Então, harmonizei as motivações e fui fazendo arte em meio à vida acontecendo, como compreendi ser uma boa forma de fazer. Depois, esse material

recebeu edições e composições sonoras e, por fim, veio a se tornar o vídeo clipe “Brilho das guas”, conectado a outro desajuar musical de outra amiga⁴



Imagem 5: Grenoble, 2020.

Fonte: acervo pessoal da autora, foto de Tamara Leal.

Foi assim também em um dia que fez sol e era propício, necessário e saudável, sair para uma caminhada e banho de rio, que subi a serra em Saint Jean du Bruel para pegar um sinal de *wifi* e poder participar de um dos encontros do ADiE, diante de um pôr do sol alaranjado sobre o rio. E foi assim também que filmei com uma outra artista e nova moradora da casa onde vivi em Londres, Paola, algumas videodanças dos “Caminhos de Rosa”⁵. Registros de imagens através de fotografias aparentemente aleatórias e coisas que me chamavam reiteradamente a **atenção** nas ruas e parques deram origem, depois, à gravação de novas imagens a partir de um roteiro que, primeiro, começou a se formar como

4 Clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2lb7c1StSw>

5 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEHYbtpVN8&t=4s>

possibilidade em meu imaginário, corporificado pelas andanças, pois tinha criado uma **intimidade** com os lugares as coisas e os sinais a partir das caminhadas, meditações e movimentos constantes por esses lugares e também compreendido um pouco mais os significados que tinham para mim.

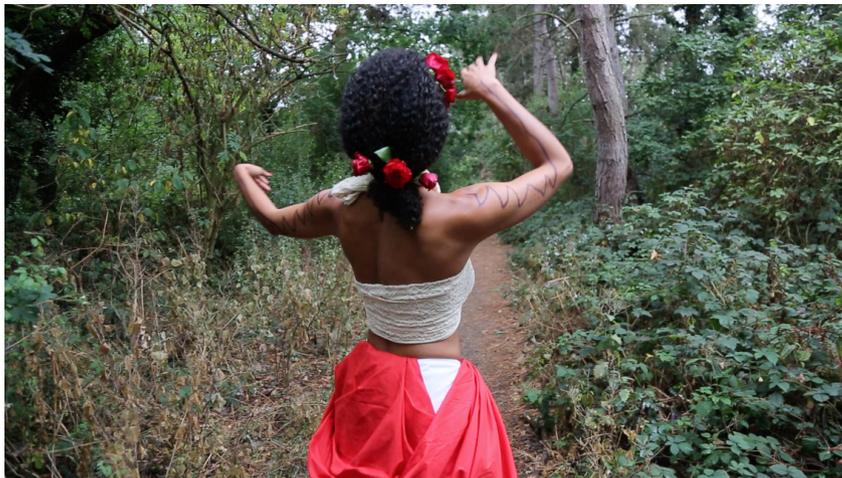


Imagem 6: Londres, 2020.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

E foi assim também que dei início a uma nova fase de encontros de seminários CAP num lugar não programado nas ruas de Paris. Acompanhei a maior parte do encontro neste dia e, depois, por alguma razão, só consegui escutar, pois meu celular deu algum problema de conexão no áudio. Aceitei a situação. E, saindo dali - na soma de tudo, movida por todas as partilhas feitas, pelo campo de sensibilidades e sintonia movido naquele encontro, e por toda a experiência de aceitar a concatenação dos fatos e o indicado à fluidez do dia - encontrei uma projeção de luzes na rua e na calçada e ali dancei, entre muitas linhas e

direções, novamente compreendendo que estava tudo certo, eu estava em fluxo. Compreendi que, quanto mais me permitisse fluir por vias que me traziam bem-estar, mais a vida me guiava para encontros e experiências da forma que eu precisava vivê-las, trazendo as respostas e belezas de acordo com a minha natureza e maturidade para ler sinais e compreender.

Viver as realidades cruzadas e paralelas da vida, transitar entre dimensões, é uma verdadeira viagem vivida a cada minuto de nossas vidas, no micro e macro cosmos, na micro e macro política. Fazer o exercício de *estando*, poder me ausentar, poder participar, estar consciente de onde e como estou, para saber dimensionar como minha energia está sendo utilizada e para que propósitos. A todo momento, estamos criando ou reafirmando realidades. Estar consciente também é saber disso. Ter cuidado com a fixação da nossa atenção em algumas histórias repetidas de mundo. Nossa vibração, nossos pensamentos, nossas palavras, nossas repetições, nossa mentalidade-emocional... tudo está em rede. Saber quando surfar na onda de uma dinâmica coletiva e quando sair dela, para dar luz a uma outra visão-perceptiva. Conseguir externalizar e compartilhar isso, como perspectiva, com intenções de fortalecimento da vida, com amor.

Afirmo essa jornada, esse alimento paradoxal, um sanduíche pandêmico, como uma grande troca de energias, uma grande sementeira, uma grande fotografia, que o tempo continuará a revelar. O tempo do DSE proporcionou um verdadeiro intercâmbio, pois, ainda que na pandemia, com fortes limitações, num estado de coisas completamente incomum, pude vivenciar de perto a língua inglesa falada com diversos acentos, refletindo sobre decolonialidade a partir de uma vivência cosmopolita em outro país, historicamente pivô de processos de colonização. Tomar diretamente por minha experiência outros entendimentos

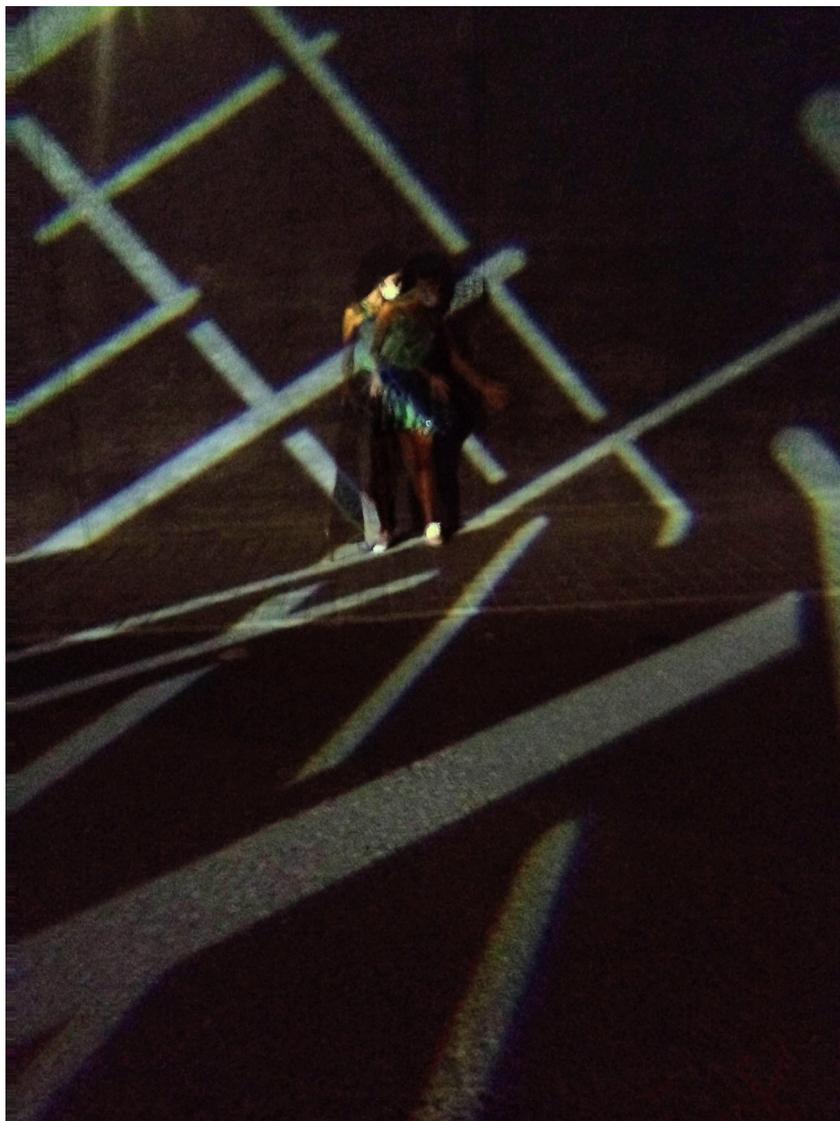


Imagem 7: Londres, 2020.
Fonte: acervo pessoal da autora.

sobre identidade num espaço (Inglaterra/França) completamente hegemônico em seu ideal revelou-me ambiências em uma atualidade repleta de contextos e referenciais plurais que suscitaram abrangências de entendimento corporificados/encarnados para minha pesquisa e vida. Recebi o apoio e acolhimento de minha orientadora e de colegas do grupo de estudos, bem como os compartilhamentos das pesquisas nas reuniões e seminário, como também a formação no CAP, que foram impulsionadores de crescimento, de autoconhecimento, desenvolvimento, articulação de ideias e expansão.

Estas experiências através do CAP e das Giras, em um sanduíche pandêmico, me fizeram mais capaz de ofertar tempo-espço e olhar o universo dos elementos nos níveis emocional, simbólico, prático, físico, extrafísico e contextual que me acompanham e que atravessam e influenciaram esta ação de pesquisa, trazendo uma estrutura para lidar com ela.

Algumas palavras que habitam a experiência do CAP repercutiram muito para minha compreensão e desenvolvimento da capacidade de lidar com o que estive vivenciando na pesquisa. Uma delas é a expressão consciência dual (*dual awareness*), que respondeu a uma questão nascida de uma prática do *Ground Form* e foi exatamente como integrar a experiência do tempo, porque me senti deslocada no tempo de várias maneiras e em vários lugares ao mesmo tempo, com a sensação de que meu corpo estava fragmentado por memórias e presenças inconscientes, em espaços do passado. Acabei por associar esse instrumental ao entendimento e potência da compreensão de um tempo espiralar de modo integrado e, portanto, saudável. Então, perceber essa capacidade de comunicação com o todo e com o aqui e agora me trouxe uma epifania de compreensão. Tempo espiralar, consciência dual, atenção e presença são conceitos-experiências

que se unem, a partir de uma observação sensitiva, entregue, integrativa e consciente. Eu me vejo me vendo, rastreio, ponho atenção ao que se passa em mim, interno-externo, onde estou em pensamento, em emoções, em fisicidades, em memória, **na cura de traumas históricos**, em desdobramentos sensitivos; e as poéticas que meu imaginário encarna através dessa relação me mantém em atenção criativa para que eu expanda a percepção de conexões.

Um corpo em travessia está imbricado dessa potência e contradição de ser transitório, de estar em trânsito. E nesse estado de ser um corpo cruzado de travessias, que transiciona aspectos de si com o mundo e do mundo consigo. O que me, te, nos, potencializa, vitaliza? É a pergunta-observadora que é interessante e fundamental ter como companheira de viagem. Cada lugar por onde passei evocou e manifestou elementos de memória. Assim como o mar, o chão de cada terra é um grande contador de histórias, as quais encontram a narrativa expressiva através do corpo que dança no chão de cada terra e que expande a atenção para compreender sinais, para ler mensagens através de sutilezas expressas na natureza.

Um corpo em travessia se abre ao novo e sente falta. Um corpo em travessia resiste e re-existe. Um corpo em travessia encontra. No banzo, convoca elementos de memória. Além da euforia de participar de tudo que é efêmero, também busca enraizar o que é pertinente a partir do novo, nem sempre novo, talvez apenas diferente, igual por outras formas. Estar em fluxo, 'deixar a gira girar' é uma entrega, uma entrega às forças da vida, é liberar resistências que não nutrem existências, é recompor andamento após lamento, rio após rio, desaguar, fluir - no tocar dos pés no chão de cada terra, nas linguagens que ia aprendendo a imprimir por minha fala

corpórea, sentida e imaginada. Destes caminhos, guardo folhas, penas, conchinhas, e celebrações. Neles, uni cosmos e fragmentos, numa andança impulsionada por desejos e conexões ancestrais.

Para As Cicatrizes

*Haverá um antes? Haverá um depois? Haverá um agora?
Em que parte de qual história insisto e estou? No fazer a si, a mim,
lembro, lembra, Lembro de ouvir outras vozes em mim e que me contam,
como Makota Valdina,
de ser o Sol, iluminar, irradiar ...de ser feliz.*

_diário de poesia, Adriana Gabriela

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Coleção Feminismos Plurais. Djamila Ribeiro (Org.). São Paulo: Polén, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.), 1988. p. 69-82.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

TEIXEIRA, Adriana Gabriela Santos. **labá em Mim, identidades, afetividade e fluir**: cosmopercepções de uma performance gira-mundo. 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2024.



Babi Fontana

Babi Fontana (Barbara Virgínia Denadai Fontana, 1984) é pesquisadora, coreógrafa e performer brasileira. Nos últimos anos, vem desenvolvendo projetos que cruzam as fronteiras da dança, da música e das artes visuais. Sua pesquisa é focada na prática da escuta e influenciada por seus estudos sobre o gesto, educação e tecnologia. É mestra em Artes da Cena pela Unicamp com Bolsa de Capacitação (CAPES-Print) no Lab Musidanse - Paris 8 e possui Especialização em Corpo, Educação e Diferenças pela Faculdade Angel Vianna (RJ). Em 2014, cursou o Trinity Laban Conservatório de Música e Dança (Londres) e, em 2021, foi selecionada como artista residente na Cité des Arts (Paris).

ÁUDIOS-GESTOS: CORPO, ESCUTA E SENTIDOS

Babi Fontana

Orientadora

Profa. Dra. Marisa Martins Lambert
Unicamp

Co-orientadora Estrangeira

Profa. Dra. Isabelle Launay
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, rítmica sonora, a palavra vocalizada e cantada grafa-se e ecoa na reminiscência performática do corpo lugar do acontecimento e da sabedoria, ressoando como voz cantante e dançante.

Leda Maria Martins, 2021.

O que é que ouço na concha? O eco dos barulhos de meu corpo. E como esses barulhos do corpo se parecem com o barulho do mar, é comum se dizer que é o mar o que se ouve na concha. Sim, ouço o mar de meu corpo, ouço as minhas pulsações sanguíneas, ouço todos os barulhos que podem intervir no meu próprio corpo. E, justamente, a escuta permite escutar por e através do próprio corpo.

Hubert Godard, 2006.

Aqui, a poucos centímetros da sua respiração e visão, encontra-se este texto. Sugiro que, em algum momento em que se sentir confortável, experimente lê-lo em voz alta, experimente escutar sua própria voz. O texto a seguir tem como objetivo estar diante de você, é uma forma de partilha, através da escrita, do que hoje se move em meu corpo. Uma tentativa de transformar um mergulho íntimo, pessoal, mas coletivo e compositivo, em forma de pesquisa acadêmica.

Ao ler este texto em voz alta, imagino que as palavras escritas por aqui possam ganhar som, textura, intensidade, frequência, fazendo pulsar, vibrar seu corpo, convocando novas corporeidades. Nesta pesquisa, me interessa colocar atenção na materialidade corpo-voz e no como a escuta da voz falada pode desvelar novas corporeidades na criação em dança. A voz foi, por muito tempo, considerada abstrata, invisível, apesar de se tratar de uma materialidade extremamente densa e plástica. Não a vemos, mas a sentimos invadindo todos os nossos sentidos e ativando nossas percepções. Interessa-me desvelar, por meio da investigação das materialidades corpóreas e imagéticas, a escuta da voz. E explorar os modos como gesto e voz se agenciam na criação em dança.

VOZ COMO GESTO

O ponto de partida é o conceito de gesto e estudo da corporeidade iniciados pelo pesquisador francês Hubert Godard e desenvolvido por outras/os artistas/pesquisadores, como a coreógrafa Dani Lima, com a qual comecei um trabalho de colaboração no Rio de Janeiro, em 2012. Na mesma época, tinha acabado de perder minha avó, a artista, professora, fonoaudióloga e uma das precursoras da profissionalização do preparador vocal no Brasil, Maria do Carmo Bauer que, aos 80 anos, após um acidente vascular cerebral (AVC), foi diagnosticada com afasia¹: perdeu a capacidade de falar. Depois, com o tempo, foi também perdendo a capacidade de se mover. Passei, então, a me comunicar com ela através da escrita. Comecei a colecionar seus escritos. Chamava-me a atenção as anotações em que ela descrevia seus movimentos. Ela me dava, pela escrita, indicações de movimentos que já não conseguia mais fazer. Naquele momento da doença, não conseguia nem falar nem mover grande parte do corpo, apenas escrevia, e com muita dificuldade.

A ausência da voz de minha avó era presença. Mas como narrar essa ausência? A falência da máquina-corpo. Afasia. Intermitência de gestos. O que eu tinha em mãos, naquele momento, era o caderno com a coleção de instruções de gestos de minha avó e também uma única gravação da voz dela, deixada em uma fita da secretária eletrônica. Como seria possível dançar a coleção das descrições dos gestos dela? Como me aproximar do gesto (corporal-vocal) da minha avó? A história de minha avó funcionou como um disparador poético para minha pesquisa sobre o gesto, desdobrando-se em alguns trabalhos que tenho chamado de danças-instalações sonoras.

1 Afasia é a perda parcial ou total da fala ou da compreensão da linguagem, resultante de uma lesão cerebral. Do grego *aphasia*, "dificuldade para falar".

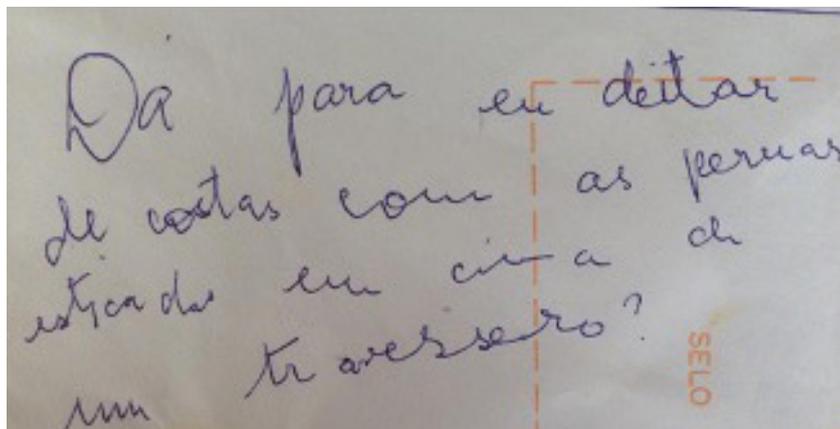


Figura 1: Caderno de anotação de Maria do Carmo Bauer: "Dá para eu deitar de costas com as pernas esticadas em cima de um travesseiro?".

Fonte: Arquivo da autora.

Tenho conduzido essa pesquisa e minhas práticas em direção à investigação de interterritorialidades – onde o interesse pelo estudo se dá na intersecção entre o gesto dançado e a escuta da voz. Como o som da voz (de uma pessoa ou de uma coleção de vozes) pode estar na base de criação de uma escrita coreográfica em dança? E, mais especificamente, como esse som vocal que parte de um/a outro/a é parte fundadora do meu movimento? E como ele se dá a ver em gesto?

Além de atriz, minha avó se formou em fonoaudiologia e, nas décadas de 1980 e 1990, foi professora na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo na disciplina "Técnica e Expressão Vocal". Ela foi uma grande entusiasta de Klaus Vianna² e

2 Klaus Ribeiro Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928 – São Paulo, São Paulo, 1992). Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. Responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, buscou compreender, por meio do corpo, o que seria "uma dança brasileira" – mote modernista de sua trajetória. É precursor dos entendimentos de Consciência/Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo. Em 1959, oficializa em parceria com Angel Vianna o Ballet Klaus Vianna.

da Eutonia³, técnicas somáticas que, mais tarde, seriam percebidas em sua forma de conduzir a preparação vocal em atores e bailarinos, através de uma percepção ampliada do corpo, usando como base a respiração e o relaxamento para trabalhar a voz.

Lembro-me de que, quando eu estava tensa, ela colocava meus pés em seu colo e fazia toques bem leves em cada dedo dos meus pés. Também a vi diversas vezes propondo esse leve toque nos dedos de seus alunos antes de iniciar as aulas, e percebia que aquilo causava-lhes um relaxamento profundo. Eu devia ter uns oito anos e ela, nessa época, além de lecionar na ECA-USP, dava aulas particulares de preparação vocal para artistas em sua casa. Quando eu estava lá, adorava espiá-la dando aulas. Ela pedia que o aluno retirasse os calçados, colocava uma almofada embaixo dos seus pés e pedia que eles apenas respirassem. Essa lembrança dos toques nos dedos, da almofadinha embaixo dos pés, da atenção na respiração e na gravidade, a textura da voz e o toque da pele próprios de minha avó ficaram em minha memória, em minha pele, em minha dança. Percebo, cada vez mais, a influência da materialidade da voz presente na forma de minhas composições na dança – especialmente em como a escuta da materialidade da voz pode promover novas corporeidades em bailarinos.

Durante o processo de criação de *AQUILO QUE FOGE* (2019), uma das danças-instalações que criei durante o período de pesquisa, entrevistamos algumas pessoas que trabalharam diretamente com ela. Em 1977, Maria do Carmo Bauer fez a preparação vocal da peça *Macunaíma*, de Antunes Filho. Entrevistamos o ator

3 Criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander (1908 - 1994), a eutonia é uma abordagem de educação somática. A palavra eutonia significa tensão em equilíbrio; tônus harmonioso (do grego eu: bom, harmonioso e do latim tônus: tensão). O trabalho consiste no uso da atenção às sensações promovendo a ampliação da percepção e da consciência corporal.

Cacá Carvalho em março de 2019 e ele diz sobre o trabalho conduzido por ela, feito muitas vezes no pequeno “corredor-camarim” e que era essencial para uma consciência global do corpo, através da respiração, pequenos movimentos e relaxamento.

Eu lembro de trabalhos com Maria que aconteciam no camarim, no antigo teatro São Pedro, como ele era chamado antigamente. Nós subíamos naquela escada e ficávamos naquele “camarim-corredor” como chamava. E como éramos muitos, ela nos colocava, metade de costas para uma parede e a outra metade de frente para outra parede, era um corredor. [...] A atividade gestual da Maria do Carmo Bauer com o elenco de Macunaíma foi muito particular, pois a Maria, diante da grandiosidade do falar, ela falava muito baixo, ela falava com a pessoa aqui, quando precisava; evidentemente, tudo que ela dominava ela expandia. [...] Ela tinha um modo de entrar em cada um, depois de um dia cansativo de trabalho, muito inteligente. [...] O comportamento, o gesto comportamental era de chegar e tocar, e fazer que você percebesse por onde saía reto, por onde saía redondo, e que você precisava não machucar. Essa orientação era fundamental, porque não dá para analisar sem o contexto de onde isso acontecia. Era uma obra imensa, um espetáculo que na época já estava com cinco horas. [...] Evidente, que depois de um dia de trabalho, de uma exaustão absurda, muitos de nós cochilavam, dormiam mesmo e ela considerava fundamental aquele ato. Por horas eu não entendia quando ela dizia “Que bom que você dormiu, você foi pra dentro”⁴.

Percebo que havia, a todo momento, uma preocupação de pensar o corpo como um todo, e não a voz separadamente. Essa noção de pensar a voz como um todo, nos remete com frequência a vincular a voz de alguém a um gesto. Como nessa ocasião,

4 Informação verbal. Trecho da entrevista concedida por Cacá Carvalho em março de 2020.

em que lembro da voz da minha avó guiando um relaxamento e colocando a almofadinha debaixo dos meus pés. É como narra Caca Carvalho: ela fazia toques leves nos alunos ao guiar a experimentação do dia na preparação de Macunaíma. Qual o gesto que vem a partir da escuta de uma voz?

Quando comecei a pesquisa baseada nos escritos dela, durante o período que ela não podia mais falar, além de colecionar seus escritos, comecei também a colecionar vozes de outras pessoas. Na primeira parte da pesquisa, iniciei uma revisão bibliográfica do conceito de gesto e pré-movimento proposto Hubert Godard e desenvolvido por Christine Roquet, Dani Lima, Marisa Lambert e outros autores e autoras. Me baseei, então, especialmente no texto *Gesto e Percepção* (Godard, 2001) para poder sublinhar com qual noção de gesto estou dialogando, entendendo que há muitos modos de estudar gesto em dança. Em um segundo momento, procurei entender as particularidades da escuta desse elemento material e somático que é o corpo-voz.

O gesto para Godard é um sistema que se refere a uma dimensão sensível do movimento e que vai lhe dar cor e expressividade. O que organiza o gesto é a gravidade e a musculatura tônica, que vão carregar o traço e a memória de cada um. Segundo Godard (2001), acontece um pré-movimento, e é ele que vai produzir a carga expressiva do movimento, servindo como pano de fundo para o gesto. Marisa Lambert (2010) acrescenta a essa ideia que o pré-movimento se origina no reconhecimento das dinâmicas que equilibram as tensões do corpo, organizando seu tônus, estado de presença e respiração. Da mesma forma, a meu ver, acontece esse diálogo tônico em relação a vozes que escutamos, e isso se dá essencialmente em nossa projeção do espaço subjetivo, que,

segundo Godard, é o espaço de ação pessoal, construído em relação ao nosso universo subjetivo e às formas com as quais somos capazes de perceber o espaço ao redor do nosso corpo.

Em uma entrevista cedida à psicanalista Suely Rolnik, Godard (2006) diz que existem duas maneiras de escutar, classificando a escuta em dois polos: uma chamada voz aérea, que está ligada à objetivação e interpretação dos sentidos; e a outra chamada voz solidiana ou ossosa, que consiste mais na ordem da subjetivação dos sentidos. Há aqui, então, uma escuta que nos permite escutar por e através do próprio corpo. Deixar vibrar os meus ossos ao som da sua voz e nos apoiar nessa percepção. Primeiramente, deixar-se ser tocado pelo som dessa voz e depois interpretá-la. E, segundo Godard (2006), o fato de escutar uma voz de acordo com essa segunda maneira de escutar, a voz ossosa, modificaria inteiramente a relação que criamos com o outro.

Desse modo, o processo de criação de movimento a partir da escuta das vozes que proponho significaria ouvir a voz enquanto um gesto. Permitir-se ser tocado pela textura da voz do sujeito. Quando Godard (2006) fala que o gesto não se refere apenas à sua forma ou significado e nem se conforma apenas pela sua intencionalidade, ele afirma que, antes de mais nada, há corporeidades que nos fazem pensar uma construção de visão de mundo, de experiência cultural, social, estética e ética.

Se pensarmos que a vocalidade é “deformada” pelo esforço, pois resiste à tendência natural de descer no diafragma para poder respirar, o corpo-voz é uma matéria sonora e também uma força transformadora no corpo do performer – que a escuta. O corpo-voz age e é acionado pelo entorno. Segundo a coreógrafa Dani Lima, a dimensão gestual da voz acontece em um encontro de forças e atravessamentos que estão ali presentes naquele momento e que, para além das palavras e da história que é contada, “[...] são as

forças que a gente ouve na voz da pessoa; as forças que movem a história, os afetos e atravessamentos que ela estava no momento em que virou aquela ‘forma’”.⁵

A escuta do corpo-voz potencializa outras formas de subjetividade, outras formas de relação com o entorno e com nossos pares, com a natureza e com o meio. A escuta também promove contornos na corporeidade do movedor. Além de a voz se apresentar como uma produção do corpo, ela se remete ao corpo que a produz, sendo esse o lugar do sujeito (Maffi, 2018). Assim, mais que o mover das pregas vocais com passagem de ar – que, articulado sonoramente pelas vogais, consoantes, sílabas, garante a forma à palavra e às frases com suas construções de significantes –, a voz, pela sua materialidade, é um meio de expressão do sujeito. Sob essa perspectiva, tanto a vocalização quanto a produção de sentidos que a voz gera estão imbricadas na cultura e na sociedade que os indivíduos estão inseridos (Zumthor, 1993).

A escuta de vozes conecta-me a uma intimidade do movimento, à abertura de novas possibilidades de me mover diante e com o gesto do outro. Me desloca para uma dimensão material, do imaginário e da memória que um gesto contém. O ato de escrever sobre o gesto, voz e sobre minhas memórias também tem sido um exercício de retomar algo vivido a partir do presente e de experienciar presente, passado e futuro muito próximos. A tentativa de colocar a atenção no pré-movimento também tem muito da desierarquização de tempos, de estar diante de algo incapturável – algo que, quando nos damos conta, já aconteceu. Esse presente, a partir do qual o discurso das memórias é produzido, foi tecido a partir de múltiplos passados. Ileana Diéguez, mexicana, historiadora da arte que estuda o corpo e a memória

5 Informação verbal. Trecho da entrevista cedida por Dani Lima em 04 de julho de 2020. Dani Lima usa aqui os conceitos de força e forma citados por Suelly Rolnik e Didi Huberman.

em performatividades sociais e expandidas, afirma que, qualquer que seja a possibilidade de acessar esse presente, “[...] sua carga afetiva remonta à corporeidade, às dimensões do sensível e do material. Invoca cheiros, visões, texturas” (Diéguez, 2019, p. 249). A autora traz uma reflexão sobre a memória em sua dimensão prática e em seu vínculo irremediável com o corpo individual e coletivo por meio de uma frase de Eduardo Grüner que fez muito sentido para a forma como eu decidi escrever este artigo: “Cada memória é uma encruzilhada polifônica de memórias de outros” (Grüner *apud* Diéguez, 2019, p. 249). Ao longo desses últimos anos, estive engajada em olhar para meus processos de criação, especialmente para os dispositivos que me aproximaram do estudo do gesto a partir da escuta de vozes - estas que decidi investigar a partir das materialidades que as compõem.



Figura 2: Foto AQUILO QUE FOGUE (2019)
Fonte: Renato Mangolin

A experiência de escuta está ligada a uma noção do movimento, a uma ação, a uma construção de subjetividades. A voz com toda sua dimensão material e virtual parece atingir camadas interessantes para a/o performer que se move a partir da escuta. Passei a nomear como “áudios-gestos” a camada sonora composta por vozes (faladas) que compõem as danças-instalações sonoras e a entender como eles podem ser lidos/entendidos a partir do prisma do estudo do gesto e do pré-movimento.

ÁUDIOS-GESTOS

Nas danças-instalações sonoras que foram criadas durante meu período de pesquisa no mestrado, movo-me a partir de vozes em diferentes contextos. No caso de COLISÕES (2018)⁶ e QUEDA n°1 (2019)⁷, reúno vozes de artistas latino-americanos/as que descrevem a queda de seus corpos. Em AQUILO QUE FOGUE (2019)⁸, projeto que contou com a colaboração da Dani Lima e que foi dedicado à minha avó, peço às pessoas que descrevam uma voz que sentem saudade de ouvir. Em JANELAS DO MUNDO⁹ (2020), peço para as pessoas descreverem suas janelas e o que veem a partir delas. Da reflexão sobre os diversos processos artísticos vivenciados nesta pesquisa, colho as seguintes etapas: 1) coleta de vozes como dispositivo relacional e ida para os territórios, reunindo assim uma coleção de vozes e histórias próprias de pessoas e seus contextos; 2) agrupamento dos áudios-gestos em coleções; 3) composição de danças, instalações e pod-

6 Trecho da dança-instalação sonora COLISÕES <https://vimeo.com/328745744>

7 Trailer Queda n°1 <https://vimeo.com/441126045>

8 Trecho da dança-instalação sonora AQUILO QUE FOGUE <https://vimeo.com/486981474>

9 Link para o projeto JANELAS DO MUNDO <https://open.spotify.com/show/74N9Kv1EeSG4jUtX9zAYcD?si=b37a0d1c566e42c1>

casts enquanto campos estéticos de experimentação, espaços criativos de integração do gesto, da voz e da tecnologia, concepções de comunicação, fontes de leitura e performatividade entre gesto e voz.

Refletir sobre essas três etapas de criação foi muito importante para dissecar o gesto, compreender suas camadas e fundação. Assim, a divisão em etapas me ajudou a visualizar o modo como meu processo de criação está intimamente ligado aos modos como eu coleteo, agrupo em listas e componho a partir desses materiais. Como construir espaços de dança a partir da escuta da materialidade vocal, despertando as faculdades de percepção, mobilizando a criação de novas subjetividades e corporeidades? Como mover-se a partir da escuta sensível e da alteridade, carregadas dos territórios dos seus entornos?

Durante o processo de criação de AQUILO QUE FUGE, Dani Lima, que fez a supervisão artística do trabalho, falava muito sobre a voz portar um “gesto identitário”. Do que é constituído o corpo-voz do sujeito que fala e escuta? Nessa direção, de volta ao texto *Gesto e Percepção*, Godard (2001) afirma que o modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época à outra. Pode-se notar também como em uma pessoa que fala em diferentes idiomas, o mesmo conteúdo tem entendimentos, texturas, humores, tons e, então diríamos, gestos diferentes. Pensar os traços da voz como configurações ou soluções adaptativas do instinto da comunicação humana parece-me um modo para conceber as ações de vocalizar ou pré-vocalizar como informações que constituem o gesto.

De qual voz você sente saudade? Em AQUILO QUE FUGE, coletamos 122 áudios-gestos que descrevem vozes que sentem

saudades. Compartilho aqui um dos primeiros áudios-gestos que recolhi durante esse processo. No rodapé, consta o link para ouvir o áudio-gesto quando quiser¹⁰.

Não sei onde li isso, mas ouvi que a primeira coisa que a gente esquece de uma pessoa é a voz. Eu não ouço a voz da minha mãe há 21 anos e até ler essa frase, eu achava que eu lembrava perfeitamente da voz da minha mãe. Procurei dentro de mim se eu conseguia ouvir a voz dela, e acredito que eu consiga lembrar como era a voz dela. Mas é uma coisa totalmente impalpável, que eu não posso provar para ninguém, mostrar pra ninguém e nem provar para mim mesma com cem por cento de garantia. Portanto, pensar que a voz dela não pode mais ser ouvida, realmente, assusta. Nem penso nessa voz como uma saudade, por que o corpo é muito maluco, a gente aceita que não vai ouvir mais essa voz e não anda pela rua achando que vai encontrar essa voz. Mas imagina lá, o que aconteceria se eu ouvisse essa voz no mundo, dizendo meu nome, por exemplo¹¹

O desejo e a dúvida sobre a lembrança da voz de sua mãe que morreu, gravados na memória, dão fundo a um imaginário de vozes possíveis do mundo. Há um ponto a ser compreendido aqui que é o impacto da escuta no indivíduo, que, a partir de suas experiências como ouvinte, constrói subjetividade, imaginário e delinea formas de agir.

Penso que existe algo no gesto da voz que nos escapa, que foge de uma percepção objetiva ou, como diz Godard (2006), de uma “escuta aérea”. E, por meio desses emaranhamentos multissensoriais, é possível observar memórias e gestos como

10 Áudio-gesto de Keli Freitas para a dança-instalação AQUILO QUE FOGUE: <https://soundcloud.com/aquilo-que-fogue/keli-freitas?in=aquilo-que-fogue/sets/voz-saudade>

11 Trecho transcrito do áudio-gesto de Keli Freitas para a dança-instalação AQUILO QUE FOGUE.

uma mola que fricciona passado, presente e futuro (Dijck, 2007). Barbara Biscaro nos fala de uma consciência da sonoridade vocal que passaria não só pela capacidade analítica dos sons e de seus elementos acústicos, musicais e significantes, mas também pela capacidade de compreensão de singularidades do corpo e mundo que essas sonoridades conformam (Biscaro, 2015). O movimento trêmulo das pregas vocais, um caminhar, tudo compõe esse gestual vocal que manifesta a materialidade e o afeto do som e da voz.

Após o período de trabalho com Dani Lima na criação de AQUILO QUE FOGUE e já fazendo relações com minhas pesquisas com voz e gesto dentro da universidade, experimentando especialmente diálogos com o grupo Prática como Pesquisa¹², logo após a qualificação desta pesquisa, recebi a bolsa Capes-Print para passar o primeiro semestre de 2021 na Paris-8, sob a supervisão da professora Isabelle Launay. Cursei as disciplinas no Departamento de Dança da universidade, ministradas pela professora que me supervisionava, Christine Roquet e Isabelle Ginot – pesquisadoras de longa data no departamento, com foco no estudo do gesto e expressividade. No departamento de Música, cursei a disciplina “A criação como atividade de pesquisa”, ministrada pela professora Anne Sedes. Além disso, pude realizar uma residência artística na Cité des Arts, onde pude experienciar na prática, em conjunto com outras artistas da América Latina, a construção da dança-instalação CAIR. Durante este período na França tive a oportunidade de me aprofundar mais sobre os estudos do gesto dançado, o pré-movimento e conhecer mais sobre o trabalho e a pesquisa de Hubert Godard.

12 O grupo Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea, do qual fiz parte desde que ingressei no mestrado em 2019, é um núcleo permanente de investigação vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGADC) e ao Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes (IA) da Unicamp. Criado oficialmente em 2014 e coordenado pelas artistas-docentes Ana Terra, Marisa Lambert e Sílvia Geraldini.

Como tenho elaborado, meu desejo nestes últimos anos tem sido pensar o gesto a partir da percepção da voz; como a voz, que é uma matéria sonora, age no corpo do performer enquanto uma fonte transformadora do gesto do sujeito. Traço esse paralelo da voz que, a meu ver, é também figura e fundo sonoros, a partir dos estudos de gesto de Godard, o qual entende que “podemos considerar a atitude postural e o pré-movimento, que antecipam inevitavelmente o gesto, como um plano de fundo sobre o qual se desenha o movimento aparente: a figura” (Godard, 2001, p. 28). Se considerarmos a perspectiva de figura e fundo proposta por Godard, em que o movimento aparente é a figura, o pré-movimento e a atitude postural são o que antecipa o gesto. O que me interessa é desvelar, mover e criar a partir desse fundo da voz, do gesto da voz.

O procedimento de criação dos trabalhos surgiu a partir de lugares de experimentação, testagem, ensaios, descobertas e indagações que, aos poucos, desenharam etapas construtoras de relações entre dança e voz em diálogo com os recursos tecnológicos envolvidos (gravações dos registros sonoros, compilação, organização dos arquivos/coleções de áudio).

No caso dos áudios-gestos, o sentido do objeto-voz também não está em si, mas na relação com os corpos do contato, na vibração, na propriocepção desse corpo inteiro que recebe-escuta aquela voz-matéria. São materialidades sonoras em forma de lista/coleção de vozes que compõem um arquivo de memórias tocando-nos e nos acessando através de todos os sentidos, e não apenas pelo ouvido, sendo, assim, plurissenso-rial. Interessa-me observar como as corporeidades se reconfiguram a partir da escuta desses áudios-gestos. Eles contêm características materiais expressivas qualitativas, que podem ser capturadas pela corporeidade, em um jogo de recepção/

interpretação, percepção/ação. É algo como ouvir uma extensão do corpo-voz performático do outro que transforma, de diversos modos, a corporeidade de quem escuta e move.

Como se abrir para a escuta do sensível, considerando o áudio-gesto como essa matéria invisível e incapturável? Sinto que foi um percurso labiríntico que me trouxe até aqui. A descoberta foi se dando com o tempo. Se em COLISÕES (2018) e QUEDA n°1 (2019) experimentava mover as vozes sozinha no espaço com duas caixas de som, em seguida, com AQUILO QUE FOGUE (2019), comecei a experimentar um espaço instalativo composto por cerca de trinta falantes, como suportes que sustentavam e amplificavam meu mover no espaço. Depois, com a pandemia, experimentei a plataforma de podcast como suporte dos áudio-gestos em JANELAS DO MUNDO (2020), para, em seguida, realizar experimentações de mover vozes no coletivo com CAIR (2021/2022).

Enquanto eu cursava a disciplina “A criação como atividade de pesquisa” na Université Paris-8, em 2021, a professora Anne Sedes – que tem uma pesquisa sobre espacialização do som, música e cognição – se interessou por minha pesquisa com os áudios-gestos (até então realizada com falantes de TV reciclados e rádios antigos ou com caixas de som) e me propôs que fizéssemos uma experiência com um sensor de movimento que ela estava pesquisando na época, o Myo Armband¹³, e com uma estrutura de caixas em um octofônico. Na mesma temporada, também fui artista residente no Cité des Arts, onde aproveitamos para

13 Uma das plataformas vestíveis e sensor de movimento utilizadas na atualidade é o Myo Armband, um dispositivo que tem enfoque na aquisição de sinais eletromiográficos, por meio de oito sensores, que devem ser posicionados no antebraço e têm o formato de um bracelete. Esse sensor também conta com outros discriminadores de movimentos, como a Unidade de Medida Inercial (IMU, do inglês, Inertial Measurement Unit), composta por acelerômetro, giroscópio e magnetômetro. O bracelete Myo também já tem sido usado para controle mecânico de próteses.

fazer uma apresentação pública dese experimento que pretendo continuar desenvolvendo futuramente e que, agora, descrevo brevemente neste artigo.

A relação entre o corpo e a voz identifica, de fato, uma dimensão original da corporalidade, uma “reflexividade” quiasmática do corpo sonoro que entrelaça ação e percepção (Giomi, 2021, p. 2). Hubert Godard, em duas entrevistas (Menicacci, 2001; Godard, 2006) defende o uso de sensores de movimento como ferramenta para a leitura de gestos. É importante ressaltar que Sedes entende a escuta como uma atividade humana e social e observa a escuta em relação ao que somos enquanto seres vivos, à singularidade fisiológica de cada ser humano. “Somos todos únicos, até a constituição fisiológica de nossos dois ouvidos, nosso cérebro, nosso corpo e nossas construções, enquanto interagimos com o mundo físico e a comunidade humana” (Sedes, 2019, p. 01)¹⁴. Para ela, escutar também significa dar ouvidos para ouvirmos juntos, entendermos juntos, construirmos algo comum, algo compartilhado (Castallengo; Sedes, 2019). Em uma entrevista que Sedes faz com Michèle Castallengo, uma pessoa importante da acústica musical na França, ela frisa que o trabalho de pesquisa sobre a escuta é difícil, porque o som é fugaz, evasivo: aquele de que falamos já desapareceu. Lembrei-me muito do momento em que decidimos pelo nome da dança-instalação AQUILLO QUE FOGUE. Castallengo (2019) segue dizendo que o mundo dos sons é completamente diferente do das imagens, pois levanta complicadas questões sobre a memória.

14 No original: “J’observe l’écoute en rapport à ce qu’on est en tant qu’être vivant, avec la singularité physiologique propre à chaque être humain: un être unique, jusque dans la physiologie de chacune de nos deux oreilles, de notre cerveau, de notre corps et de nos constructions, tout en étant en interaction avec le monde physique et la communauté des humains”.

O que aprendemos escutando? Como é que apreendemos certas coisas e não outras? Deve ser lembrado que é com base na visão que estudamos a percepção. A sala em que nos encontramos não se mexe, podemos falar sobre ela, desenvolver um discurso sobre um objeto colocado ali sobre a mesa, o que nos levou a pensar por muito tempo que nossos sentidos eram apenas receptores passivos do mundo circundante. Hoje, com a fenomenologia, a abordagem cognitiva, ecológica, tomamos o caminho oposto. O sujeito é ativo: ele usa seus órgãos sensoriais para captar o significado do mundo exterior. Há sempre uma motivação quando olhamos ou quando escutamos, uma motivação que nos leva a selecionar o que nos interessa no ambiente. Essa motivação precede o ato perceptivo real (Castallengo; Sedes, 2019, p. 3, tradução minha)¹⁵.

Nos últimos dez anos, a sonorização do movimento tem sido objeto de crescente interesse no campo coreográfico. Neste contexto, o feedback sonoro tem sido utilizado nas mais diversas práticas, como o ensino da dança, o estudo das qualidades do movimento e as práticas somáticas, com o objetivo de enriquecer a aprendizagem sensório-motora e a consciência cines-tésica do corpo. No artigo *L'Ecoute du geste et sa perception* (A escuta do gesto e sua percepção), Andrea Giomi (2021) fala sobre o feedback sonoro e sensores de movimento como ferramenta de leitura do movimento da dança, partindo dos estudos de Hubert Godard como possibilidades sensório-motoras na base

15 No original: "Qu'a-t-on retenu d'une écoute ? Comment se fait-il qu'on capte certaines choses et pas d'autres ? Il faut rappeler que c'est sur la base de la vision qu'on a étudié la perception. La pièce dans laquelle nous nous trouvons ne bouge pas, on peut en parler, développer un discours sur un objet posé là sur la table ce qui a conduit à penser pendant longtemps que nos sens n'étaient que des récepteurs passifs du monde environnant. Aujourd'hui, avec la phénoménologie, l'approche cognitive, écologique, on a fait le chemin inverse. Le sujet est actif: il utilise ses organes sensoriels pour aller capter du sens dans le monde extérieur. Il y a toujours une motivation quand on regarde ou quand on écoute, une motivation qui nous conduit à sélectionner ce qui nous intéresse dans l'environnement. Cette motivation précède l'acte perceptif proprement dit".

da criação do gesto, o que constitui um traço sensorial complementar ao olhar que, ao amplificar as nuances e os tons dinâmicos do gesto, permite ancorar a análise na percepção sonora e não apenas na observação visual. Anne Sedes propôs que experimentássemos mover os áudios-gestos com o sensor MYO e, na ocasião, convidei Carol Vilela, artista brasileira residente na Cité des Arts e Christelle Kuete (Lua Kris), artista francesa e colega do mestrado na Paris-8, para experimentarem mover-se ao som da paisagem sonora das vozes latino-americanas na Cité des Arts, pois seguia no desejo de mover essas vozes no coletivo.



Figura 3: Babi Fontana em uma das experimentações com a braçadeira MYO de controle por gestos no antebraço. No laboratório do Centre de Recherche Informatique et Création Musicale (CICM), na Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord, 2021.

Fonte: Victor Costa

A braçadeira MYO mede a atividade do sistema nervoso em tempo real e, com o menor micromovimento, gera um feedback perceptível e alterando em tempo real a espacialidade dos áudios-gestos. A bailarina-movedora é então levada a concentrar-se tanto no seu processo de escuta interior como na

escuta do ambiente sonoro, através dos seus movimentos e das suas variações de velocidade. Essa situação não foi fácil para mim, nem para as outras movedoras, pois, em geral, dançamos ao som do áudio-gesto, nos movemos por suas características sonoras e, neste caso, com o feedback do MYO, percebíamos que nosso mover alterava as qualidades sonoras dos áudio-gestos, em uma composição em mão dupla. É a isso que Varella (*apud* Giomi, 2021) chama enação¹⁶, ou seja, uma atividade cognitiva em loop, em permanente interação entre um ambiente, um meio e o que estamos sentindo. A enação atua como interação de um sistema autônomo e seu meio, compreende a noção de mente incorporada, e relaciona a cognição à corporeidade.

Reconheço que essas ideias são preliminares e que necessitam de aprofundamentos. Mas o que passou a me interessar e que pretendo dar continuidade futuramente é a possibilidade de trabalhar o pré-movimento, a antecipação – tornar visível certas nuances do gesto produzido a partir da escuta dos áudios-gestos. A conexão entre o corpo e a voz revela uma faceta singular da corporeidade, mostrando uma “reflexividade” quiasmática do corpo sonoro que integra ação e percepção. Em entrevistas realizadas em 2001 e 2006, Hubert Godard destacou a importância de utilizar sensores de movimento e biofeedback sonoro como instrumentos para a leitura de gestos. É importante notar que seu interesse por tecnologia, ancorado na Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD), transcende tanto o uso exclusivamente coreográfico de sistemas interativos quanto uma abordagem focada apenas na análise quantitativa do movimento. Aparentemente, Godard não fornece elementos explícitos sobre o assunto do feedback sonoro em pesquisas

16 Enação é um conceito criado pelo neurobiologista Francisco Varella, que revolucionou as ciências cognitivas no final do século passado e que sustenta que a percepção e a ação são acopladas em via de mão dupla, ou seja, a cognição incorporada, além de um processo mental, dá-se na experiência vivida a partir do corpo. Para aprofundamento sobre esse conceito consultar o livro VARELLA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: MIT Press, 1991.

sobre o gesto, porém Giomi (2021) vai dizer que o interesse de Godard possivelmente reside principalmente no fato de o feedback sensorial permitir à movedora perceber instantaneamente a qualidade de seu gesto e, às vezes, até o pré-movimento.

Isso diz respeito ao modo como a realimentação sonora em tempo real permitiria ampliar a percepção do gesto para a movedora. É, portanto, compreensível que o interesse de Hubert Godard pela tecnologia esteja enraizado numa preocupação primordial, a do gesto e da sua percepção. Nessa experimentação, realizada em parceria com a pesquisadora Anne Sedes, agrupamos as vozes no programa Max – programa de linguagem de programação visual para música e multimídia – e introduzimos um sensor de gesto (MYO), que é capaz de capturar os sinais de eletromiograma (EMG)¹⁷ dos intérpretes. Assim, começamos a mapear em tempo real novas possibilidades desse encontro entre vozes, movimentos e espacialidades sonoras. Dividimos o trabalho em duas cenas, ora movendo cada voz separadamente, para mover o corpo com a textura de cada voz individualmente, ora movendo vozes juntas e sobrepostas, pensando nessa massa sonora que produzia uma acumulação e em como experienciar isso no corpo. Comecei a pensar sobre como seria mover as vozes, pensando em interrupção, correlação, de-correlação, articulação, antecipação e sincronização, além de fluxo, tempo, espaço e peso. Os parâmetros utilizados foram o acelerômetro, giroscópio e magnetômetro¹⁸. Pudemos vivenciar como determinada voz permitia aos participantes encontrar a qualidade

17 O Eletromiograma (EMG) é um sinal elétrico que resulta da ativação neuromuscular associada à contração muscular.

18 Acelerômetro é um dispositivo eletromecânico capaz de medir aceleração, isto é, a taxa de variação da velocidade. Essas acelerações podem ser estáticas, como a força da gravidade, ou dinâmicas, causadas por movimentação ou vibração. Giroscópio consiste em um rotor perfeitamente balanceado que pode girar livremente em torno de seus eixos geométricos perpendiculares entre si que se interceptam no seu centro de gravidade. Magnetômetros são dispositivos empregados na medição da intensidade, direção e sentido de campos magnéticos. Magnetômetros são amplamente utilizados para medir o campo magnético da terra.

desejada do gesto enquanto funcionava como uma espécie de traço auditivo convocando a memória corporificada. Além disso, pudemos observar como o gesto é afetado pela forma, amplitude, ritmo e frequência da voz. Também experimentamos utilizar mecanismos de correlação, antecipação, granulação das vozes, mas ainda não foi possível nesta pesquisa estruturar estes resultados.

O áudio-gesto funcionou aqui como uma espécie de guia que permitiu orientar esta exploração cinestésica rumo à percepção do pré-movimento. Esse processo vem com um potencial para transformar hábitos de escuta em dança. Agimos de acordo com o que ouvimos, e o menor movimento tem um efeito igualmente na voz e vice-versa. Um dos principais desafios da criação artística com dança e voz vem de transformar situações por meio de corpos em movimento, apresentando as transformações como possibilidades visuais e auditivas possíveis de compartilhamento com um público.

Na abordagem da escuta com os áudios-gestos, estão, acima de tudo, os desejos, os saberes, e não a análise paramétrica. Mesmo na experiência com o sensor de movimento, passamos por todas as sensações incorporadas em uma experiência corporal que passa pela singularidade perceptiva e de como a voz de um outro move nosso gesto de estar no mundo. A proposta seguia sendo escutar o gesto contido no áudio-gesto e, assim, deixar-se guiar por essa empatia torácica de que nos fala Godard (2006). Tratava-se, portanto, de perceber como o ato de escutar/mover áudios-gestos pode gerar um tipo de contágio no encontro entre os corpos (dançantes e sonoros), acionando uma esfera de troca e mobilização de gestos. Entendo que esse fenômeno de encontro e sintonia acontece por meio dos pré-movimentos das caixas torácicas (a que emitiu a voz e a que a recebe). E o áudio-gesto carrega esse pré-movimento. Trata-se

de uma espécie de empatia torácica: um “[...] efeito espelho sobre o ritmo respiratório” (Godard, 2006, p. 75) que acontece involuntariamente. São vozes de outro tempo, que saem da boca de alto-falantes, e a cada vez ouço como se fosse a primeira vez que aquilo foi dito; é como o que ocorre em uma conversa íntima, ao sentir o corpo da voz saindo e vibrando em todo corpo. Vozes íntimas que se tornam públicas. Esses falantes que carregam os áudios-gestos são, para mim, repositórios de memórias sonoras, de vibrações que contêm gestos e que, ao ressoarem em nossos corpos, podem produzir novas e singulares corporeidades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à professora e orientadora Marisa Martins Lambert (UNICAMP) pelo estímulo permanente e às professoras Ana Terra (UNICAMP), Ana Cristina Colla (UNICAMP) e Ana Mundim (UFC). Agradeço também a Raquel Cavalcanti (UNICAMP/UFMG), Victor Costa (UNICAMP), Elisa Abrão, (UNICAMP/UFG), Marcus Moreno (UNICAMP), Maria Emília (UNICAMP) pelas leituras preliminares. À CAPES e CAPES PrInt pelas bolsas que possibilitaram o período de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISCARO, Barbara. **Vozes Nômades**: Escutas e escritas da voz em performance. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2015.

CASTELLENGO, Michèle. **Écoute Musique et Acoustique**. Paris. Éditions Eyrolles, 2015.

CASTELLENGO, Michèle; SÉDES, Anne. À propos de l'écoute et de l'acoustique musicale... Presses universitaires de Vincennes. **Hybrid**, 6, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/hybrid/489>. Acesso em: 20 abr. 2022.

DIÉGUEZ, I. El arte de dar forma a la ausencia. In: **OPAZO**. Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur. Providencia: Cuarto Propio, 2019. p. 247-266.

DIJCK, José Van. **Mediated Memories in the Digital Age**. Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

FONTANA, Babi (Bárbara Virgínia Denadai Fontana). **Áudios-gestos**: poéticas da escuta de vozes em processos de dança. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2023.

GIOMI, Andrea. **L'Ecoute du geste e sa perception**. Recherches en Danse. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/danse.4405>. Acesso em: 21 abr. 2023.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (org.). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 2001.

_____. Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação**: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. Tese (Doutorado em Artes), – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpotela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

LIMA, Dani. Gesto, Corporeidade, Ética e Política: Pensando Conexões e Diálogos. In: Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos: tradições, traduções, traições, 2, 2018, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2018. p.12-17.

MAFFI, Katia. M. D. S. Práticas e pedagogias vocais: a formação de estudantes e professores(as) de artes cênicas. In: Congresso da ABRACE, 10, 2018, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Diego Batista Leal

Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, na linha de pesquisa Poéticas e Linguagens da Cena, com bolsa CAPES-Proex. Realizou doutorado-sanduiche na Sorbonne Université - Paris IV, com financiamento CAPES-PrInt. Mestre em Artes da Cena pela Unicamp, com ênfase em Teatro, Dança e Performance, tendo usufruído de um Doutorado Sanduiche no Exterior (DSE) com bolsa CAPES-PrInt. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina.

*CENA E POESIA:
FRAGMENTOS DE
UMA PERFORMANCE
COM O EROS SOLAR
DE ROBERTO PIVA*

Diego Batista Leal

Orientadora

Profa. Dra. Isa Etel Kopelman
Unicamp

Co-orientador

Prof. Dr. José Leonardo Tonus
Université Sorbonne Nouvelle, Paris/França

APRESENTAÇÃO

A palavra poética erotizada é inorgânica, dá voz ao corpo, reverbera na imaginação e ressoa no corpo do leitor. A ação cênica com a poesia dá corpo às palavras no espaço comunal do acontecimento performativo. Este texto debruça-se em refletir o percurso sinuoso da poesia à cena, a partir da investigação com o poema “Os escorpiões do sol” (2023), escrito por Roberto Piva em 1979. Tal exercício criativo insere-se no âmbito da minha pesquisa de doutorado “Dramaturgias de cupidez: uma investigação performativa com poesias da Erótica brasileira”, um projeto de pesquisa-criação que investiga possibilidades de composição cênica com poesias eróticas do século XIX e XX. Ao longo do texto, os relatos da experimentação prática com o poema aparecerão na voz da primeira pessoa do autor doutorando.

Na perspectiva da ação cênica, a poética erótica, sua potência estética na produção de sentidos múltiplos e de signos ambivalentes, ancora diversas intensidades, seus excessos e limites. No contexto das artes viventes, a poesia erótica invoca a imaginação e ressoa no corpo, mobilizando os sentidos e instaurando toda uma miríade de possibilidades criativas a partir das ressonâncias plurissensoriais que estimula. A interlocução erótica entre a palavra poética e as artes viventes instaura um campo frutífero para a criação de novas ambiências a partir da articulação entre corpo, voz, materialidades diversas, espaços e corpos expectantes. Estabelece atmosferas poéticas que redimensionam a experiência performativa, proporcionando um diálogo sensorial e emocional, que estimula reflexões concernentes à vida, aos desejos e aos excessos.

Encontro na textualidade poética de Piva um material propulsor para a criação performativa. Sua erótica está ligada a uma certa tradição maldita da poesia brasileira, na qual se encontra um profundo interesse por temas tabus, questões ligadas às experiências lascivas e ao rebaixamento corporal, com ênfase ao linguajar chulo, à sátira e aos despudores do desejo. Em muitas de suas poesias, as dimensões do excesso e da obscenidade da vida são colocadas às claras, sem rodeios, num esforço para “[...] dar palavra ao irracional, ao interdito e ao inconsciente, abrindo espaço a fantasmas e fantasias que foram expulsos da memória individual ou coletiva” (Moraes, 2023, p. 34).

As experimentações com “Os escorpiões do sol” iniciaram-se no fim de 2023, em laboratório do curso de Artes Cênicas da Unicamp, na cidade de Campinas, e prosseguiram no anfiteatro da Sala Lúcio Costa na *Maison du Brésil*, em Paris, por ocasião do meu estágio doutoral na *Sorbonne Nouvelle - Université de Paris*. Este estágio na França proporcionou o contato com bibliografias que tratam de erotismo, literatura e cena, o que contribuiu para o desenvolvimento da experimentação com o poema de Piva. Textos de Georges Bataille encontrados nas revistas *Documents* (1929-1930) e *Acéphale* (1936-1937), além de artigos como *Performance / Poésie* (2018) de Gaëlle Théval e *Dire / performer le poème : enjeux dramaturgiques et corporités au théâtre* (2022) de Francine Alepin, estimularam a investigação e ampliaram as reflexões sobre a interlocução entre cena e poesia erótica.

ENCARNAR O CORPO DAS PALAVRAS NO CORPO EM AÇÃO

A experimentação partiu de um trabalho de leitura e análise da poesia, com o objetivo de observar as situações e imagens que pudessem sugerir a atmosfera e as ações da cena. Salta aos olhos e reverbera no corpo a força motora da revolta manifesta nesses versos que inaugura a obra “Coxas: Sex Fiction & Delírio” (2023) de Roberto Piva. Diante da ordinariedade da vida metropolitana, da caducidade dos valores morais, da sujeição ao pensamento racionalista e à frieza dos cálculos, as palavras se tornam uma “metralhadora em estado de graça” (Piva, 2023, p. 314), contra um mundo morto-vivo.

“Os escorpiões do sol” inicia-se com o encontro homoerótico de dois adolescentes, Pólen e Luizinho, no topo do icônico Edifício Copan, área central da cidade de São Paulo. Durante o ato sexual, um deles, Luizinho, é morto à bala pelo piloto do helicóptero de uma instituição bancária. Tal acontecimento deixa o outro adolescente, seu amante Pólen, desorientado a vagar sem rumo pela capital paulista:

*O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de
Pólen & começou a chupar.*

*Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no
topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen
& Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.*

*O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no
peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas
& calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha
putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser
chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah
acho que vou gozar todo o esperma do Universo!*

*Neste instante um helicóptero do
Citybank se aproximava
pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com*

*suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas.
O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.
[...]
(Piva, 2023, p. 164).*

O tom narrativo do poema, com linguagem crua e sintética, constitui uma obra de ação, que sugere a enunciação e a encarnação corpóreo-vocal das diferentes figuras e situações apresentadas ali. O trabalho dramaturgização e teatralização da poesia implica a articulação de corpo, espaço, voz e movimento: “[...] considerar a relação entre poesia e performance não significaria tanto atribuir um gênero ao poema, mas sim analisá-lo em seu modo de realização, seja ele publicado em livro, recitado e gravado, apresentado no palco ou ainda exposto” (Théval, 2018, p. 2).

Para materializar a poesia na cena, observo o caráter clandestino presente na ação dessas duas personagens centrais, uma clandestinidade que se afirma em plena luz do dia no centro da metrópole. Atitude de ousadia em que os agentes da ação despudorada camuflam-se justamente no alto de um dos lugares mais notáveis e monumentais da cidade. Um movimento ambivalente que sugere à cena um jogo entre presença e ocultamento. Invocação de uma teatralidade que joga com a presença na ausência e as ausências que se fazem presentes.

Visto calça jeans preta, tênis *all star* preto de canela alta, camiseta preta transparente, um sobretudo preto, um chapéu cinza e cubro meu rosto com uma meia calça cor da pele, uma face sem traços. Como uma espécie de espião início a cena caminhando com passos leves, no breu da sala escura, por vezes, durante os deslocamentos, acendo um isqueiro, que me revela parcialmente: a sombra do corpo, a mão, o chapéu, o rosto mascarado.



Figura 1: Eye Spy (1996), de Rafal Olbinski, pintura acrílica, óleo sobre tela¹.

O quadro do ilustrador e pintor polonês Rafal Olbinski é uma inspiração para a composição dessa figura. Na imagem, vemos um homem de costas com o rosto de perfil, quase completamente encoberto pela gola do casaco e pela sombra do chapéu, os olhos concentrados na parte de trás do chapéu sugerem o caráter ativo do ato de olhar. Sou um “espião ocular” na cena de “Os escorpiões do sol” (2023), uma espécie de *voyeur* que identifica as personagens dessa poesia de Piva como máscaras para

¹ Todas as referências imagéticas presentes no texto foram retiradas da obra de Annie Brun (2014).

serem vestidas na articulação de voz, olhar, postura e movimento, consciente de que: “O rosto é uma quimera projetada sobre a Quimera”² (Quignard, 2007, p. 151, tradução própria).

O que permanece oculto num mundo cada vez mais vigiado por câmeras e sofisticados sistemas digitais de segurança? Em cidades como São Paulo, cenário da poesia, ou Paris, cenário onde desenvolvo a experimentação e onde é proibido cobrir o rosto em locais públicos³, há uma percepção de constante vigilância e exposição, seja através dos dispositivos de segurança ou do fluxo constante de produção e consumo dos conteúdos das redes digitais. Submersos num mundo diuturnamente vigiado e exibicionista, o ato de estar presente sem ser notado e desaparecer entre as multidões é uma estratégia furtiva e tentadora para corpos esgotados pela exposição incessante e desejosos pelo reencantamento da vida mundana.

A pulsão escópica⁴ é constituinte do desejo erótico e suplanta a ambivalente performance do observador, aquele que olha também está para ser visto e exhibe seu olhar. Incidência da força insurrecional da carne: “As alucinações visuais [...] brilham de libido”⁵ (Quinet, 2003, p. 59, tradução própria). Jogo com a direção do olhar na penumbra da cena, encaro o escuro vazio da sala, a chama do isqueiro aceso, uma centelha de luz no vazio

2 No original em francês: “Le visage est une chimère projetée sur la Chimère”.

3 Aprovada em 2010, a lei que entrou em vigor em 2011 continua sendo tema de discussões, acusada de discriminar parte da população islâmica que vive no país. Confira em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/09/100914_france_burca_mdb.

4 O conceito psicanalítico da pulsão escópica compreende o olhar não apenas como um recurso da visão, mas também como fonte da libido: “A coisa escópica está na base da experiência de desejo do sujeito que é afetado por seu real de gozo. Ela também é o verdadeiro segredo da experiência visual da percepção do sujeito, ao mesmo tempo em que é elidida do mundo visível” (Quinet, 2003, p. 57). No original em francês: “La chose scopique est au fondement de l’expérience de désir du sujet qui en est affecté par son réel de jouissance. Elle est aussi le secret véritable de l’expérience visuelle de la perception du sujet, tout en étant élidée du monde visible”.

5 No original em francês: “Les hallucinations visuelles [...] brillent de libido”.

da escuridão. Caminho pela sala e com a iluminação da chama do isqueiro, começo a procurar outros rostos, não disformes como o meu coberto pela meia calça, encarando-os.

Em seguida, com discrição, retiro o chapéu de cabeça e a máscara de meia-calça do rosto. Algumas luzes se acendem, meu olhar se ofusca atingido pelos raios da luz branca do ambiente. Ao adaptar a visão à nova incidência de luz, experimento diferentes possibilidades de direcionamento do olhar, vislumbro o cenário descrito na poesia, encarando-o como se com os olhos eu pudesse moldá-los no espaço do anfiteatro.

Jogar com os direcionamentos do olhar, concentrados e difusos, contribui para a composição da tessitura da cena, com os olhos desenho as ações no espaço e assumo cada uma das personagens do poema: os jovens amantes excitados na agilidade de suas mãos entre carícias desvairadas; também o trepidar do olho do piloto do helicóptero que mira o peito de um dos rapazes e atira para feri-lo de morte. Também assumo a voz do narrador que questiona quem assiste a cena: “o amor começaria por uma perda?” (Piva, 2023, p. 165).

Modular e articular a postura corporal, a voz e o foco do olhar a partir da sucessão de acontecimentos enunciados na poesia reverbera por todo corpo e estimula diferentes movimentos e ações em cena: apertar o gatilho, esquivar-se da mira da arma, cobrir o corpo morto com o sobretudo. Como aponta a atriz-pesquisadora canadense Francine Alepin (2022), é na própria corporeidade, somada ao trabalho de escuta e enunciação do poema, que se articula a tessitura da ação cênica: “O corpo, a modulação tônica e o olhar contribuem para criar uma persona totalmente dedicada ao texto do poema. Em suma, no espaço

da escuta, seja o(a) poeta ou o(a) ator/atriz, cada um(a) busca fazer o poema vibrar com autenticidade”⁶ (Alpin, 2022, p. 22, tradução própria).

Como um manifesto contestatório, os versos que enuncio, afrontam as engrenagens da sanha produtivista da metrópole. A transa voluptuosa dos adolescentes no topo do edifício icônico é uma afirmação de energia vital que opera uma ruptura momentânea e contraproducente, atrapalha o rígido e ordenado funcionamento da cidade no seio do “capitalismo periférico sem escapatória” (Piva, 2023, p. 165). É, sobretudo, uma profanação ao deus do *business* e provoca a reação que interdita a ação lasciva, o assassinato de um deles:

*Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma
bala no coração.
Por onde é preciso começar?
Pólen não sabia mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua
política cósmica sabia.
Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de
ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em
torno do narizinho meio arrebitado & insolente.
Luizinho era uma sombra dentro do
seu coração anarquista
& rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com
seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos
polaróide em frente à Igreja da Consolação rostos picados
nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor
começaria por uma perda?
[...]
(Piva, 2023, p. 164-165).*

Silêncio. Vida e morte entrelaçadas. Depois da sedutora atração, a consumação do ato e a melancolia. Os versos fasci-
nam e assombam, como o palavrório emocionado dos pastores

6 No original em francês: “Le corps, la modulation tonique, le regard contribuent à créer une persona totalement consacrée au texte du poème. En somme, dans l’espace de l’écoute, que ce soit le ·la poète ou l’acteur·trice, chacun·e cherche à faire vibrer le poème avec authenticité”.

neopentecostais que encontramos nas praças públicas das grandes cidades brasileiras anunciando o apocalipse, mas, ao contrário dos religiosos, essas estrofes não prometem salvação; são virulentos como o esbravejar dos jornalistas policiais dos noticiários de meio-dia, contudo, não fazem excitar os linchadores. É vingança de outra (des)ordem. Poesia. Essas figuras arquetípicas dos pastores neopentecostais e dos jornalistas dos noticiários “pinga-sangue” servem de estímulos para a experimentação. As palavras Piva tem sabor, um gosto de vinho, mistura de paixão e sangue quente:

A atmosfera cor de azeitona era um alívio para o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de peixe um rodizio de aberrações crispou o rosto de Pólen que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num suspiro rodando & rodando por aquela massa cinzenta do capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas cobriam o Sol & seus escorpiões.

Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de office boys armados com estilingues & bolinhas de gude & partilhavam da turbulência do Grande Terror com máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas justíssimas onde podia-se ver magníficas coxas & lindos pés descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas & muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na bermuda na altura do cu.

Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar em sangue.

(Piva, 2023, p. 165).

A poesia que começa narrando o encontro libidinoso dos rapazes ultrapassa essa situação inicial para questionar o cotidiano da metrópole, suas tensões e dinâmicas, sem repouso expõe a violenta latência de vitalidade e das vontades secretas, dissimuladas na indiferença do ritmo acelerado do tráfego de pessoas:

[...] contra as construções do industrialismo e da modernização conservadora, cuja face predatória vê encarnada na Babilônia capitalista que é São Paulo, desafiada por seu 'robô pederasta' e o erotismo desbragado de seus adolescentes de sono quente. A cidade monstruosa, desencontrada de si mesma, surge no espelho dos versos com sua mistura de progresso e atraso, a coleção completa de mazelas, mas também, com o seu secreto encanto: a poesia esquiva de suas praças e ruas – feias, sujas, descuidadas, de repente bonitas –, e vem refletida em imagens passionais de amor e ódio que caracterizam a relação do poeta com seu espaço (Arrigucci Jr. *apud* Piva, 2023, p. 466).

Monto uma figura com a ferocidade desses versos e a invocação que eles fazem de um reencantamento da vida. Deixo vibrar em meu corpo a visão caótica da cidade e a energia avassaladora da vida urbana:

*Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora
de babuínos agora devem começar as quermesses com leitões
coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de
Cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas
de Maracujá (a fruta da paixão)
codorninhas recheadas com
uvas passas & torresminhos com queijo ralado o verão bem
poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os
colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas
desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.
agora
um anjo pousou
em seu ombro & Pólen adormeceu
Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o
livro As Américas e a civilização de Darcy Ribeiro & ele
desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler.
Abriu na página 503 & leu:
"Os Guerreiros do Apocalipse.
Uma vez implantadas as bases do Estado militarista na
América do Norte, uma série de acontecimentos comoveram
a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo*

toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de apavoramento e histeria”
(Piva, 2023, p. 165-166).

No momento em que Pólen evoca as comidas típicas das quermesses, direciono o olhar para diferentes pontos da sala como um cão faminto observa as vitrines das padarias. Cobiço esse banquete, até o momento em que retiro do bolso da calça um pedaço de pão duro. Mastigo-o enquanto falo de boca cheia dos adolescentes no colégio no verão. Após esse mergulho onírico e sensorial, segue-se o silêncio, Pólen adormece.

Na parte final do poema, especificamente, da citação de Darcy Ribeiro, opto por gravar um áudio para ser apresentado em *off* e, neste momento, me retiro do foco da cena, enquanto são projetadas imagens de alguns desenhos e pinturas que destacam o corpo, a sexualidade, incitando a função escópica do olhar. Retorno ainda durante o áudio com a citação de Ribeiro, estou nu, exceto por uma grande máscara de porco que carrego sobre a cabeça. Atravesso o espaço da cena lentamente. Encaro ao redor e desapareço ao término do áudio.

EROS SOLAR

Uma erótica solar indica o caminho da cena. O poema, que se inicia com a trágica história “heróica, erótica e assassina” (Piva, 2023, p. 164), borra as fronteiras entre prosa e poesia para transbordar “em favor de uma espécie de forma narrativa livre” (Pécora, 2023, p. 25). A grande noite eclode em plena luz do dia, uma erótica solar que se propõe a tudo dizer e a tudo mostrar,

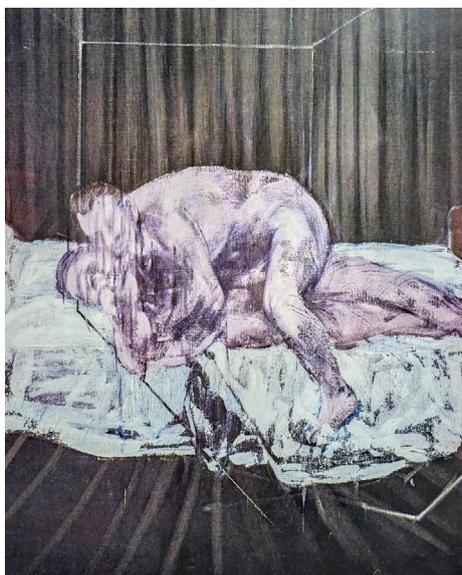


Figura 2: "Femme nue de profil, jambe haute", August Rodin (s/d.).

Figura 3: "Couple nu enlacé sur un lit", Jean Auguste Dominique Ingres (1804-1806).

Figura 4: "Jeune homme nu, debout, soutenu par les bras", Eugène Thirion (1875).

Figura 5: "Two figures", Francis Bacon (1975).

sem ignorar a periculosidade à espreita, a ameaça dos escorpiões fora dos seus escuros esconderijos. Tal lírica consoma a celebração dos excessos, sejam eles da ordem do desejo ou do desespero, penetrando as veias de aço dos elevadores para fazer tremer as frias salas de reuniões de negócios. Espelho invertido que reflete a informidade do coração perfurado e a busca radical pelo reencantamento da vida.

A erótica solar da poesia aquece espaço, corpo e voz. O sol representa a força dos excessos, um signo de vida e morte, criação e destruição. O movimento da Terra serve como metáfora dos movimentos da vida: “esse grande coito com a atmosfera celestial é regulado pela rotação da Terra diante do sol”⁷ (Bataille, 1927, s/p, tradução própria). Bataille associa o ato sexual aos movimentos e a relação entre o sol e a Terra. A constante rotação, em que os raios solares penetram a Terra, possibilita a geração e a manutenção da vida, assim como um corpo penetra outro corpo no fluxo frenético da cópula. Contudo, o sol é também um signo de ruptura destrutiva; a incandescência de seus raios faz a Terra e seus seres queimarem, sendo insuportável ao nosso olhar, enlouquecendo-nos e cegando-nos. O eros solar da poética de Piva irrompe na meia-noite da cena com sua incandescência: “Os olhos humanos não suportam nem o sol, nem o coito, nem o cadáver e nem a escuridão, mas com reações diferentes”⁸ (Bataille, 1927, s/p, tradução própria).

Movimento ambivalente que afirma a dimensão do excesso como uma característica fundamental do sol e do erotismo. A esse propósito, no texto “Sol Podre” (2018), Bataille sublinha esse aspecto de ambiguidade solar, sugerindo que o sol do meio-dia,

7 No original em francês: “ce grand coït avec l’atmosphère céleste est réglé par la rotation terrestre en face du soleil”.

8 No original em francês: “Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l’obscurité, mais avec des réactions différentes”.

símbolo de serenidade e elevação espiritual, possui também o sentido inverso da queda, como no mito de Ícaro: combustão e ruína. Ao excesso de luz atribuí-se o sentido de dejetivo:

[...] o sol fixado [pelo nosso olhar] se identifica com a ejaculação mental, a espuma nos lábios e a crise de epilepsia. Assim como o sol anterior (aquele que nós não vemos) é perfeitamente belo, aquele que olhamos pode ser considerado horrivelmente feio (Bataille, 2018, p. 177).

Na poesia, observa-se que o encontro libidinoso dos adolescentes não ocorre num beco escuro de uma sinuosa rua no entorno da Praça da República, nem no interior de uma boate ou sauna gay nas imediações da rua Augusta, mas, como já mencionado, no topo de um grande edifício, marco arquitetônico no coração da cidade, às claras, sob o ardente sol do inverno paulistano. Transgressiva e insolente, a transa dos jovens, *enfant terrible*, evoca um eros solar, onde a luz intensa do sol revela e celebra a carnalidade e a vitalidade do corpo, contrastando com a escuridão e a dimensão de segredo geralmente associados a esses encontros.

Esse cenário subverte as normas sociais e morais, manifestando o erotismo em sua forma mais explícita e desinibida, evidenciada no próprio linguajar de baixo calão dos garotos. Esse gozo explosivo é a “desassombrada celebração do amor efebo” (Pécora, 2023, p. 25) e destaca na morte de um dos jovens a conexão entre o excesso solar e a experiência erótica proposta por Bataille: “A ereção e o sol escandalizam da mesma forma que o cadáver e a escuridão dos porões”⁹ (Bataille, 1927, s/p, tradução própria).

Como eu, enquanto artista da cena, lido com tais versos? Como reverberam e o que em mim mobilizam? A poesia comove

9 No original em francês: “L'érection et le soleil scandalisent de même que le cadavre et l'obscurité des caves”.

ao tocar com a ardência dos raios de seu sol, a noite profunda que nos habita, suscita a angústia de doce-amargor que a neblina da noite transporta e incita o movimento das forças da vida, o impulso desembestado das vontades que nos atraem e nos traem. Como uma erupção solar no coração dos labirintos delirantes por onde tantas vezes nos aventuramos, movidos pela ânsia de viver, sem saber exatamente aonde eles nos conduzirão.

Os deslizamentos do poema por diferentes situações e espaços da cidade, sugerem à experimentação uma performatividade que considere essa dimensão limítrofe constituinte da poesia. Uma ação cênica vai sendo concebida para ser executada em espaços não-tradicionais: um pequeno anfiteatro, uma praça, um bar ou uma festa.

Outra possibilidade encontrada ao longo do processo é a de jogar com os desvios e quebras da narrativa na dramaturgia da cena. Exemplo disso, encontro na possibilidade de, ao assumir a voz do narrador para afirmar que “Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan” (Piva, 2023, p. 164), poder interromper a recitação e pedir para alguém do público apertar o interruptor da luz da sala (no caso da apresentação ser realizada num espaço fechado), ou ainda, em determinado momento, acendo o isqueiro para queimar uma folha de papel, como numa perigosa e perversa brincadeira infantil, interrompendo a narrativa do poema para perguntar às pessoas em volta: “Será que apaga?”. Também, experimento executar a citação em *off* do texto de Darcy Ribeiro, entrecortada pelo som das ondas de rádio, enquanto se projetam imagens de pinturas licenciosas na parede e eu caminho com a cabeça de porco, uma sobreposição de diferentes camadas de ação, estímulos sensoriais, que se articulam na performance.

Essas ações foram sendo tecidas a partir da enunciação das palavras desta poesia, com suas imagens reverberando da imaginação para o corpo em movimento, suscitando reflexões concernentes à manifestação da experiência erótica - em sua esfera privada, cósmica, política e social. Num exercício de dramaturgização dos versos e teatralização das situações apresentadas nele, compõe-se a cena:

No teatro, o poema implica não apenas sua interpretação pelo(a) ator/atriz, mas também as escolhas dramáticas e os dispositivos cênicos que complexificam seu sentido. Para as escolhas dramáticas e a encenação, dois eixos, que frequentemente se cruzam e se fundem, são considerados: a dramatização em relação à escrita dramática e a teatralização em relação à escrita cênica¹⁰ (Alepin, 2022, p. 5, tradução própria).

À cena mergulha nessa lírica disruptiva de excesso e de tonalidade épica. Na dinâmica acelerada de suas flutuações alusivas, contágio-me pela embriaguez dionisíaca dos versos e a força anárquica e maldita que evocam. Sou levado a esse ambiente imagético excessivo e terrificante onde o mundo ordenado e regado é confrontado pela insubmissão apátrida da carnalidade, numa celebração da transfiguração permanente dos seres:

[...] é na medida em que a sociedade não sabe atribuir a devida parte às forças dionisíacas, desconfia delas e as persegue em vez de as integrar, que o ser se encontra reduzido a tomar apesar da sociedade as satisfações que deveria só dela receber. O valor essencial do dionisismo residia, de fato, neste ponto preciso: ele

10 No original em francês: "Au théâtre, le poème implique non seulement son interprétation par le·la comédien·ne, mais aussi les choix dramaturgiques et les dispositifs scéniques qui en complexifient le sens. Pour les choix dramaturgiques et la mise en scène, deux axes, qui le plus souvent se croisent et se fondent, sont considérés : la dramatisation en lien avec l'écriture dramatique et la théâtralisation en lien avec l'écriture scénique".

unia socializando [...] fazia da participação no êxtase e da apreensão em comum do sagrado o cimento único da coletividade que fundava [...] (Caillois, 2014, p. 27).

Intitulo a cena concebida a partir do processo de experimentação com a poesia de Piva de “veneno solar & leitões desbotados na encruza s.a.”. Esta ação cênica além de se constituir em um momento de partilha celebrativa da poética de Piva e sua vibrante e iconoclasta lírica, também busca evocar no espaço da performance o caráter disruptivo imantado na poesia. A concepção de uma cena para ser apresentada no meio das pessoas, sem divisão entre palco e plateia, em espaços alternativos ao teatro tradicional, por vezes, lugares de trânsito, afirma essa disruptividade solar que a poesia convoca.

Piva confronta o racionalismo exacerbado e funcionalista das obrigações “humanas” para celebrar o êxtase do ser do limite, das forças da vida transgredindo os regulamentos e as interdições, ultrapassando os limites e condicionamentos impostos. Em cena mergulho em sua poesia disruptiva e busco ecoar essa voz lírica, com a sensação de estar perdendo a cabeça, num devir acéfalo: “O homem escapou de sua cabeça como um condenado da prisão” (Bataille, 2013, p. 3).

O ser do limite é evocado na poesia através da erótica visceral, transgressiva de celebração da vitalidade. Essa visceralidade que impulsiona uma performance desmedida, que não cabe nos espaços tradicionais de atuação, uma cena limítrofe, da rua, do bar, da festa.

A poética de Piva nos convida a uma experiência multissensorial intensa. Uma erótica que contesta as ideias fixas sobre a vida, sem buscar respostas fechadas e resolutivas que nos daria soluções prontas da equivalência das coisas do mundo.

Antes, interessa a Piva a complexidade dos seres e suas relações. Sua poesia transgressiva é uma erupção que embraza a porosidade do viver:

Nada lhe é mais estranho do que a figura do demoníaco que justamente “nega tudo”. A transgressão se abre sobre um mundo cintilante e sempre afirmado, um mundo sem sombra, sem crepúsculo, sem essa intromissão do não que morde os frutos e crava no seu núcleo sua própria contradição. Ela é o avesso solar da denegação satânica; tem uma ligação com o divino, ou melhor, ela abre, a partir desse limite que indica o sagrado, o espaço onde atua o divino (Foucault, 2009, p. 34).

O exercício de transpor a lírica de “Os Escorpiões do Sol” para a linguagem cênica sugere um procedimento de dramaturgização dos versos, criando um roteiro adaptável a diferentes espaços, tanto internos quanto externos. Nesse processo, busco compor um mosaico de ações no espaço cênico, registrando os materiais desenvolvidos durante a experimentação com a poesia. O roteiro, uma adaptação dramatúrgica do poema, permite a adequação da cena a espaços variados, como um anfiteatro ou bar em ambientes internos, e uma rua ou praça em ambientes externos. A seguir, apresento o resultado desse exercício de dramaturgização da poesia.

veneno solar & leitões desbotados na encruza s.a.

poison solaire &
porcelets décolorés
à la croisée s.a.

19/09 21h
à la Salle Lúcio Costa
(Maison du Brésil)

Inspirado no poema
“Os escorpiões do sol”
de Roberto Piva

Inspiré du poème
« Les scorpions du soleil »
de Roberto Piva

Ficha técnica / Fiche technique

Concepção e performance/Conception et performance : Diego Leal
Orientação/Orientation : Isa Kopelman (Unicamp)

Supervisor no exterior/Superviseur à l'étranger : Leonardo Tonus (Universités Sorbonne-Nouvelle)

Direção/Mise en scène : Sofia Frasin

Produção audiovisual/Production audiovisuelle : Mariana Gomes

Máscara/Masque : Lydia Setvette

Agradecimentos/Remerciements : Anna Luisa Cabral, Rafael França e Rafael Mariano Garcia

APOIO/SOUTIEN:



Figura 6: Material de divulgação.

Foto: Sofia Frasin.

“VENENO SOLAR & LEITÕES DESBOTADOS NA ENCRUZA S.A.”

Se a apresentação ocorrer em espaços interiores, a cena deverá começar na mais absoluta escuridão. Se for em espaços externos, sua execução deverá ocorrer no período da tarde em plena luz do sol.

O Amador entra vestindo calça jeans e camiseta transparente pretas, sobretudo preto, chapéu cinza e tem um rosto disforme, por estar coberto por uma máscara feita com meia calça da cor da pele. Segura em sua mão um isqueiro, que acende assumindo diferentes posturas, enquanto caminha. Em seguida, com a chama do isqueiro aceso, passa a tentar ver o rosto das pessoas presentes.

AMADOR,

[anuncia com a chama do isqueiro iluminando o próprio rosto]:

Os escorpiões do sol!

[afasta-se, virando-se de costa para discretamente retirar a máscara e o chapéu]:

O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de Pólen & começou a chupar.

Éram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.

O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no

peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis.

[age como se olhasse para o rapaz ajoelhado diante de si]

Você é minha
putinha, disse Pólen.

[abrindo os braços lentamente]

Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo! Neste instante um helicóptero do Citybank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.

[o Amador deslocasse para outro lado do espaço da cena e, assumindo a figura do piloto, mira na direção onde estariam os dois rapazes e atira]

Trá trá trá trá

[em seguida o Amador corre até o lugar onde estavam os adolescentes, assumindo a figura de Polén, que observa o corpo do amante estendido no chão, dá um leve chute no corpo constatando já estar sem viva e, em seguida, cobre-o com o sobretudo]

Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração.
Por onde é preciso começar?

[mudando a direção do olhar a cada vírgula do texto]

Pólen não sabia[,] mas seu olho sabia, sua mão sabia, sua política cósmica sabia.
Hermafrodita morto no musgo mais alto. Suas baleias de ternura, suas tranças do mais puro ouro, suas sardas em torno do narizinho meio arrebitado & insolente.

[olhar perdido no horizonte]

Luizinho era uma sombra dentro do seu coração anarquista & rápido suas lágrimas quebraram o aço dos elevadores com seus guinchos de múmias eletrificadas ondas de reflexos polaróide em frente à Igreja da Consolação rostos picados nos escritórios & seus violinos enfadonhos, o amor começaria por uma perda?

[caminha por entre as pessoas sem uma direção precisa]

A atmosfera cor de azeitona era um alívio para o coração metralhado pela dor construída ao crepúsculo doente em cargas elétricas & surdas feitas de veludo & espinhas de

peixe um rodízio de aberrações
crispou o rosto de Pólen
que agora tomou um ônibus & percorreu São Paulo num
suspiro

[cobre o rosto com a camiseta preta transparente que veste]

rodando & rodando por aquela massa cinzenta do
capitalismo periférico sem escapatória & suas grandes asas
cobriam o Sol & seus escorpiões.
Enquanto isso os cinemas sofriam ataques contínuos de

[colocando a camiseta para trás ao enrolá-la no pescoço]

office boys armados com estilingues & bolinhas de gude &
partilhavam da turbulência do Grande Terror com
máscaras feitas de folhas de bananeiras & bermudas
justíssimas onde podia-se ver magníficas coxas & lindos pés
descalços com tornozelos rodeados com florzinhas amarelas
& muitos traziam a palavra COMA-ME costurada na
bermuda na altura do cu.
Naquela tarde todo mundo estava com vontade de nadar
em sangue.

*[enquanto diz esses últimos versos, quase distraidamente, retira
uma folha de papel do bolso e a queima com o isqueiro]*

Anjos da verdade pensou Pólen em sua calma estranguladora
de babuínos

*[à parte questiona com ar travesso e perverso: "Será que apaga?!", em
seguida, apaga o fogo do papel com os pés com ar de riso malicioso]*

agora devem começar as quermesses com leitões

*[visualiza e movimenta as mãos como se apertasse a carne do leitão,
em seguida sente o cheiro do outro prato e vai em sua direção, no
terceiro prato, coloca a mão por dentro da parte da frente da calça
para se coçar, enquanto vislumbra e cobiça a comilança, retira a mão
de dentro da calça estendendo para frente como se passasse o dedo
indicador no prato de comida, levando-o à boca para chupar o molho]*

coloridos purê de maçã & delicados tutus à mineira ostras de
Cananéia apimentadas servidas com retumbantes batidas
de Maracujá (a fruta da paixão) codorninhas recheadas com
uvas passas & torresminhos com queijo ralado

[tira do bolso da calça um pedaço de pão duro e o morde esfomeado, segue falando de boca cheia]

o verão bem
poderia chegar com seu perfume de acarajé invadindo os
colégios fazendo os adolescentes terem ereções & as garotas
desmaiarem de desejo com seus pequeninos seios latejantes.

[tocando gentilmente no ombro de uma pessoa do público]

agora
um anjo pousou
em seu ombro & pólen adormeceu

[longa pausa]

Quando acordou alguém tinha deixado em suas mãos o
livro *As Américas e a civilização* de Darcy Ribeiro & ele
desceu do ônibus para sentar na praça Buenos Aires & ler.
Abriu na página 503 & leu:

*[o AMADOR sai de cena, começa um áudio com som de frequências
de rádio, em seguida, como se sintonizasse numa frequência
precisa, inicia-se a gravação com a citação do livro de Darcy
Ribeiro; o AMADOR volta a cena, está despido com uma grande
máscara de porco ou de uma fera sobre a cabeça, atravessa a
cena lentamente enquanto a gravação é executada e, em caso
de um espaço fechado, um slide é projetado com desenhos
e pinturas de corpos nus em posições sexuais ou não]*

[áudio em off]:

“Os Guerreiros do Apocalipse.
Uma vez implantadas as bases do Estado militarista na
América do Norte, uma série de acontecimentos comoveram
a opinião pública, os governantes, os militares, conduzindo
toda a classe dirigente do país a crises sucessivas de
apavoramento e histeria”.

[Amador sai de cena pela última vez]

[fim]

(IN)CONCLUSÕES

Até o momento da redação deste texto, as experimentações e ensaios seguem ocorrendo, com a previsão de realização de uma abertura pública do processo no anfiteatro da Sala Lúcio Costa na *Maison du Brésil*. Concomitantemente, a pesquisa segue se debruçando nos mistérios de eros impressos na poesia brasileira do século XX, voltando-se em breve para novas experimentações com poesias de Ana Cristina Cesar e Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEPIN, Francine. Dire / performer le poème : enjeux dramaturgiques et corporités au théâtre. In: **Percées**, n. 7-8, Montréal, 2022. p. 1-25. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/percees/2022-n7-8-percees09334/1111470ar/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BRUN, Annie (Org.). **Attaquer le soleil**: Sade. Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2014.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: PÉCORA, A. (Org.). **Morda meu coração na esquina** (poesia reunida). São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BATAILLE, Georges. A conjuração sagrada. In: **ACÉPHALE**. Trad. Scheibe, F., n. 1, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. p. 1-4.

_____. **Documents**. Trad. J. C. Penna e M. J. Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **L'Anus Solaire**. 1927. Disponível em: http://morne.free.fr/celluledessites/OeilZinE/Georges_Bataille.htm. Acesso em: 20 ago. 2024.

CAILLOIS, Roger. As virtudes dionisíacas. In: **ACÉPHALE**. Trad. Scheibe, F., n. 3-4, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014. p. 26-27.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Motta, M. B. (Org.). Tradução I. A. D. Barbosa. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MORAES, Eliane Robert. **A parte maldita brasileira**: literatura, excesso e erotismo. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2023.

PÉCORA, Alcir. Apresentação. *In: Morda meu coração na esquina* (poesia reunida). São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PIVA, Roberto. *Morda meu coração na esquina*. Pécora, A. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

QUIGNARD, Pascal. *La nuit sexuelle*. Paris: Flammarion, 2007.

QUINET, Antonio. *Le plus de regard*: destins de la pulsion scopique : étude psychanalytique. Paris: Éd. du Champ Lacanien, 2003

THEVAL, Gaëlle. Performance / Poésie. *In: Poésie & Performance*, Lormont: Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2018. p. 1-10. Disponível em: <https://hal.science/hal-03198412>. Acesso em: 22 ago. 2024.



Eloisa Mar

Eloisa Mar é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na Unicamp, com orientação da Profa. Dra. Julia Ziviani. É professora da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília e Eutonista formada pelo Instituto Brasileiro de Eutonia em 2022.

A NÃO CONFISSÃO DO CORPO

Eloisa Mar

Orientadora

Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Unicamp

Co-orientadora

Profa. Dra. Susan Leigh Foster
University of California, Los Angeles-EUA.

Este texto começou a ser escrito durante as disciplinas do doutorado em Artes da Cena na Unicamp em dezembro de 2021, com orientação da Profa. Dra. Julia Ziviani. Em meu doutorado, propus-me a investigar a pele e os ossos como propiciadores de estados de presença para a cena a partir da metodologia da Eutonia, uma abordagem de Educação Somática. Para propiciar um melhor entendimento deste texto, é importante revelar as perspectivas iniciais desta pesquisa.

Eu percebia que a ligação com o mundo era formada pela pele, que possuía orifícios de novas conexões: ouvidos, lábios, ânus, vagina... A pele estava tanto dentro quanto fora. Era espaço interno do corpo. Era um eu. Era um outro. Era o espaço de afeto, de amor e de asco. O contato era revelado pela pele, um entre-lugar, aquilo que não sabíamos ser. Uma moldura que cercava tanto o meu desconhecido quanto o outro desconhecido. Em contradição, a pele era aquilo que eu imagetivamente conhecia sobre mim, objetivamente. Era a brisa que arrepiava, era o que dava a cor, era o que eu observava, era o que eu atravessava, era o que eu tocava.

Já nos ossos, essa outra zona lindeira, iniciou-se a investigação a partir da percepção do corpo como esqueleto vivo e dinâmico. Houve, na investigação com os ossos e na consciência do esqueleto, a aproximação do corpo como matéria do real. A objetividade revelada no processo de reverberar os ossos com o bambu – do seu peso, da sua densidade, do seu comprimento – metaforizou o tempo. Tanto os ossos como o tempo estavam presentes, é certo, no invisível do corpo, mas, tão logo abrimos-nos para o vazio da existência pós-morte, eles tornam-se testemunhas visíveis da comunicação do corpo. Ocorreu algo do corpo, pelos ossos, que resistiu ao tempo e à morte, um testemunho atravessado por uma pandemia.

Este texto é uma proposta de tradução desse processo de percepção do meu esqueleto na Eutonia. Uma tradução metafórica que, durante o processo de doutorado sanduíche na UCLA – University of California (Los Angeles), com supervisão de Susan Leigh Foster, pôde receber contribuições extremamente relevantes, graças ao programa CAPES-PrInt e minha permanência na UCLA por três meses.

Neste texto, busco a *não confissão do corpo*, me questionando sobre quais seriam as possíveis maneiras de descrever um estado de presença para a cena. Na investigação de uma escrita performativa, propõe-se, primeiramente, a definição do que **não é** uma escrita performativa do corpo, ou seja, não é uma confissão do corpo. Nessa “não-definição”, já começo a trilhar o caminho da oscilação metafórica-metonímica como o caminho de escrita do corpo. Assim, propõe-se um ato performativo da não confissão do corpo, uma ação em duplos ou fechadura dupla.

OS OSSOS QUE EMERGEM

Estamos em dezembro de 2021. A impressão das chuvas esse ano é a de que elas caem, caem muito. Esta noite acordei inúmeras vezes com trovões e raios no céu. Quatro da manhã, um raio surgiu com um clarão eterno, digo eterno porque o céu ficou iluminado por minutos, parecia um dia cinzento, parecia algo importante a ser vivido. Alguma coisa aconteceu, algo precisa ser contado.

Acordo, ainda há noite, minha filha dorme tranquila com sua perna sobre o meu braço. Em um cuidado delicado para não a

despertar, levanto-me. Apoio meus pés sobre o chão e percebo meus ossos. O contato dos meus pés com a superfície de madeira é acalentador. Minhas vértebras pedem um dobrar-se, minhas escápulas propõem mover-se, fecho meus olhos e percebo uma vibração em todo meu esqueleto, algo está acontecendo.

Seis da manhã. Vou ao banheiro, tomo meu remédio, espero em jejum e começo a organizar o desjejum. Abro o celular e um amigo me escreveu: – Você viu o que aconteceu aqui em Brasília? Abaixo uma notícia de jornal que descrevia que a forte chuva na cidade durante a madrugada fez com que túmulos fossem abertos e os ossos desenterrados. No Brasil do fascismo, isso não me choca.

Iolanda acorda, me chama e pede que me deite ao seu lado, respiro ali, com ela. Sigo meu dia entre afazeres acadêmicos, maternos, cotidianos. Ao abrir um site de notícias, mais ossos desenterrados pelas enchentes. Aconteceu na Bahia e, ao que parece, em outros lugares do mundo. São correntezas em fluxo com ossadas. Quando as águas baixam, o que resta são ossos por todos os lugares.

Vou ao chão e repouso, deitando-me. Meus ossos clamam por presença. Encosto delicadamente a ponta dos dedos das mãos no meu osso nasal, à medida que respiro, me acalmo, as costelas abrem e fecham com a respiração. Minha mão escorrega pelos ossos da face e do crânio e eles começam a vibrar mais intensamente, cada osso do corpo começa a vibrar sua presença e dizer sua atenção. Sou um esqueleto de mulher que, ao colocar uma pedra de presença nesse momento, fica ereta.

Passam-se horas, dias e continua chovendo muito. Novo amanhecer com um dia de sol, abro a janela e vejo ossos no chão espalhados pela grama, asfalto e por onde meus olhos

conseguem alcançar. Fico assustada e começo a entender que estamos em um estado social liminar, sem saber ainda as proporções disso. Procuo me informar e algumas pessoas já começam a aparecer pela quadra para ver o que está acontecendo mais de perto. Uma vizinha, bióloga de formação, caminha por entre os ossos e os analisa. Desço do prédio para acompanhá-la e ela diz: – Melhor ligar para a defesa civil, não deveríamos mexer, são ossos de mulheres. Havia ossos espalhados por várias cidades do Brasil e do mundo, ossos das mulheres que haviam morrido. A notícia era que os ossos estavam ocupando as ruas, praças, saindo dos bueiros e vindo para a superfície. Os esqueletos permaneciam intactos e juntos, como se houvesse alguma magia ali para mantê-los unidos.

Todos estavam aterrorizados, um movimento começou a surgir, mulheres começaram a procurar os ossos de suas ancestrais, já que a defesa civil desacreditava o fenômeno. Era um estado social de choque. Algumas pessoas se sentiram ameaçadas, começaram a juntar os esqueletos que encontravam e atevam fogo. Havia centenas de fogueiras espalhadas pela cidade acompanhadas por um movimento religioso que começou a tomar força; padres, pastores, homens religiosos que se dirigiam às ruas para maldizer os ossos e pedir que fossem queimados!

Com a urgência de não se perderem esses ossos ancestrais, mulheres, às pressas, coletavam e criavam um grande círculo de proteção ao que recolhiam. Foram dias de trabalho. Havia manifestações contrárias e a favor das ossadas.

Estou em casa, me incomoda o cheiro de fumaça. A maternidade me consome as horas, já que as aulas foram canceladas. Me pergunto: o que irão fazer com os ossos? Devolverão ao cemitério? Algumas pessoas recolhem e guardam. Ainda não entendo o que devo fazer enquanto o sol nasce algumas vezes. A internet

age numa rapidez que me causa vertigem, “[...] mas agora vemos muito bem os sinais indicadores de que o que nos mantinha vivos já não se mantém, de que estamos todos loucos, desesperados e doentes. E eu os convido a reagir” (Artaud, 2006, p.87).

Entro em contato com amigos e começo a me coletivizar, vou tomando consciência do que está acontecendo em Brasília. Muitas pessoas estão recolhendo os esqueletos e levando para a Torre de TV. Parece que lá está se formando uma junta de proteção a esses ossos.

Ingenuamente, resolvi passar o domingo com minha filha recolhendo alguns ossos para levá-los à Torre. Desço do meu prédio e começamos a caminhar, muitos já foram recolhidos e queimados, mas ainda se encontram alguns por minha quadra. Enquanto lolanda brinca no parquinho, começo a caminhar pelo gramado. O primeiro osso que encontro foi um fêmur, penso haver alguém, uma ossada com seus outros ossos por ali. Será um trabalho artesanal e, hesito em pensar, arqueológico. lolanda me chama: - Olha o que achei, mamãe! Enquanto caminho em sua direção, ela escava a areia e diz: - Tem mais! Encontro um osso pequeno em sua pequena mão, há vários enterrados na areia. Ela me diz que estão quentinhos e que não tem medo.

Um dos ossos passeia pela minha mão. Fecho os olhos e perscruto com a ponta dos meus dedos. Pausa. Tenho a impressão de que os ossos se comunicam entre si. Já estou sentada na areia e sinto o calor entrando pela minha pele. Meus pés se enfiam na areia e, num impulso: - Esse osso é o tálus. Abro meus olhos e lolanda me observa.

O tálus é um osso do pé que faz a ligação entre os pés e os ossos da tíbia, na vertical. Ele liga a “terra do corpo” ao ar e é, também, o início do caminhar. Seu nome era astrágalo, ligando

a terra aos astros e, na Antiguidade grega, era possível saber o futuro por meio dele. Ele, com o atlas na outra extremidade, funda o movimento antigravitacional.

O sol deixa o céu entre as flores com uma luz âmbar, o vento lança areia pelo ar que revela outro tálus repousando. A terra fria dos corpos enterrados não me parece tão acalentadora quanto aquela areia. Os ossos parecem em paz.

Passa um grupo de pessoas com algumas tochas e galhos em direção a um espaço aberto, próximo de onde estamos. Eles andam destemidos e rápidos, escuto algo. Com o disfarce de uma brincadeira, guardamos os ossos em caixas e vamos à Torre de TV. É lá que as mulheres estão se reunindo.

O QUE EMERGE COM OS OSSOS

Na Torre, conheço Ana, que me explica rapidamente como as coisas estão sendo organizadas. Há vários grupos de trabalho sendo pensados em assembleias e me vejo sentada no chão com Iolanda dormindo em meu colo enquanto a assembleia se inicia.

Lisístrata: – Olá companheiras, bom dia, estou muito grata com todas essas mulheres presentes nesse momento da nossa história. Precisamos nos unir e irei trazer alguns informes do que está acontecendo aqui do lado, no Congresso Nacional. Foi decretado estado de sítio pelo Presidente da República. Religiosos subiram ao palanque para acusar as ossadas dos mais internos pecados, alguns deles chegaram a cogitar recriar os depoimentos da inquisição para entender qual ritual demoníaco poderia ter criado esse fenômeno. Eles tentaram negar a existência do que chamam de “peste”, mas não há mais o que negar. Todas as

ossadas de mulheres que já viveram sobre o planeta Terra estão saindo dos seus túmulos e voltando à superfície, e isso está acontecendo em todos os países. O que eles ainda não entenderam é que serão todas as ossadas e não algumas. Também há outros deputados e senadores religiosos, pertencentes à matriz afro-diaspórica e indígena, que manifestaram seu apoio ao fenômeno e se propuseram a nos ajudar a recolher os ossos e a escutá-los, como fonte de um saber do fundo da terra. Congressistas laicos mal sabiam o que dizer durante seus discursos. Isso nunca foi visto antes. Criamos uma barricada aqui, como vocês podem ver, para nos protegermos.

Nesse momento, Lisistrata é interrompida por ruídos e há uma tentativa de derrubar o muro criado para proteção. Uma mulher grita à frente da entrada da barricada: – Elas querem confessar! Foram expulsas do reino de deus¹ por serem pecadoras e precisam confessar a verdade. Com o microfone à mão, Maria replica: “Não! Elas não irão confessar, elas foram trazidas pelas águas para recriar uma existência. Esses ossos não precisam de santificação, vieram com a natureza, são dela, respeitamos.” Maria procura algo ao nosso redor e me diz: “Uma caixa, por favor, vamos achar uma caixa.” Quando começo a procurar com meus olhos, em instantes, Maria já sobe em uma caixa e recomeça a discursar.

Maria: – Desculpe interromper Lis, mas vivemos um momento inigualável em nossa história e não me sinto nem um pouco amaldiçoada pelo mal e acho importante ressaltarmos isso no começo da nossa assembleia. O que estamos vivendo hoje, com o retorno das ossadas de mulheres, parece-me muito mais uma possibilidade de rever a história. Não temos muita informação sobre o

1 Escolhe-se utilizar a palavra “deus” com a letra minúscula, o que me parece mais coeso tendo em vista que a leitura dessa palavra é de ordem subjetiva.

que estamos vivendo, mas esses ossos não nos ameaçam. Por que transformá-los em uma ameaça? Essas mulheres que resgatamos e estão aqui presentes retornaram com suas ossadas. Não se perguntem: por que essas ossadas retornaram? O que elas querem do mundo dos vivos? A pergunta a se fazer seria: o que essas mulheres podem mover em nosso mundo? Qual transformação poderia acontecer a partir desse fenômeno? Elas não irão confessar, não há motivos. Sou deliberadamente contra a proposição católica cristã.

No livro *História da Sexualidade 1*, Michel Foucault (2012) traz a relação do discurso sobre si na confissão e as relações de poder ali estabelecidas na construção do sujeito. Ele argumenta que há uma conexão entre a verdade e o poder. Aquele que confessa produz uma verdade sobre si, a partir da sujeição ao poder em suas normas. Assim, há uma perspectiva de submissão nesse ritual de produção de discurso: “A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito da declaração” (Foucault, 2012, p. 82).

Para Foucault (2019), ao acontecer uma confissão, há uma adesão profunda à sentença que condena e não há um questionamento sobre a natureza do pecado. Atribui-se para si os elementos jurídicos de seu acusador e juiz. Para ele, Adão e Eva, antes mesmo de confessar, já eram tomados pela vergonha, ou seja, o corpo que se sente nu ao comer a fruta proibida dá ao pudor um valor confessional perante deus. A confissão admite em si um revelar interior de verdade a se esconder, essa vontade de esconder mostra a admissão do erro, do mal. Sem a vontade de esconder, não haveria a confissão. Sua falta não é irremissível.

Para Rago (2013), ao se desvendar as dimensões do poder que atravessam a prática confessional, há uma relação com a verdade, que visa purificar o eu num tipo de narrativa de si que

revelaria a mais profunda interioridade diante de uma autoridade a quem se teme. Supondo um indivíduo culpado, a autora propõe que a maquinaria da confissão institui, pela dinâmica da subjetivação, um regime de verdade dominante.

O pecado admitiria a necessidade da verdade na relação com deus e a perspectiva de expor essa verdade sobre si enquanto sujeito, tornando-o passível de perdão. Caim, ao contrário, por não confessar e se eximir de suas obrigações de irmão, entra no território da maldição.

Cleonice, amiga de Lisístrata, também organizadora do movimento, começa a falar.

Cleonice: – Não adianta pensarmos apenas na logística dos ossos, em trazê-los para cá, protegê-los e identificá-los. Temos que pensar na importância de estarmos presentes no Congresso! É lá que as decisões sobre os ossos serão tomadas. Precisamos de uma vigília o tempo inteiro. Não dá para deixar esses homens decidirem algo tão importante sobre o corpo das nossas ancestrais. Conversei com uma deputada e ela me disse que estão organizando um comitê do exército para um forno militar onde deverão queimar essas mulheres, esses ossos. É um absurdo! É a volta das fogueiras! Estão queimando nossas memórias! Então quero pedir para fazermos um encaminhamento. Peço que dentro dos grupos de trabalho também tenha um comitê de vigília pelas mulheres-esqueleto no gramado da Esplanada. Ou melhor, um comitê de ações políticas que se desmembra. Porque daí podemos pensar em acampamentos e, se esse comitê decidisse, poderíamos até ocupar o Ministério das Mulheres. Um absurdo o que a ministra está fazendo! Para finalizar, somente gostaria de esclarecer que ela, todos os dias, faz uma live em que divulga quantos esqueletos foram recolhidos por seu Ministério, mostra imagens dos esqueletos, diz que são

mulheres que não subiram ao reino dos céus e que elas devem ser queimadas. Vocês devem ter visto o gramado da Esplanada com uma fogueira enorme com músicas de salvação, enquanto as queimam, gritam:

– Bruxas! Essas mulheres não foram nossas mães, essas mulheres não foram escolhidas para o reino de deus. Elas voltaram para nos amaldiçoar, voltaram para que nós possamos continuar no caminho de deus. Devemos queimá-las! Queimem todas e que Jesus seja louvado, porque nós, os escolhidos, temos nosso lugar ao céu!

[...] Há um risco. Mas que ninguém esqueça que um gesto teatral é violento, porém desinteressado [...]. Proponho assim um teatro que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.

Um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação (Artaud, 2006, p. 93).

Lisístrata toma a palavra: – Muitas coisas foram ditas, mas eu gostaria de retomar uma discussão necessária. Alguns padres, mais progressistas, aceitaram a ideia de que os ossos poderiam não ser queimados, mas deveriam passar por um processo de batismo para que perdessem sua natureza do submundo e que ressurgissem em nosso mundo de deus. Assim, sob essa premissa, juntaram-se fiéis para identificação dos ossos e, posteriormente, confissão e batismo. Criou-se um livro de registros das doenças que causaram as mortes dessas ossadas, mas ainda não há um registro de DNA para identificação das mulheres. Segundo eles, todas, sem exceção, deverão ser sacralizadas pela confissão para, enfim, serem enterradas novamente, sem

identificá-las. Não saberemos onde nossas ancestrais estão e nem se foram queimadas ou não. É um absurdo, não há confissão do corpo! Deveríamos criar políticas públicas de proteção às ossadas através de identificação dessas mulheres e da devolução às suas famílias. Fico chocada em pensar que são ancestrais de todos e que isso não faz diferença para eles, pois o importante é maldizer o fenômeno.

Mirrina: – Não sei se todas estão cientes, mas, ao cair da noite, começam a espalhar fogueiras pela cidade em grandes números que somente são apagadas quando chove, e as chuvas trazem mais ossos, como uma resistência. Pessoas assumem palanques ao longo de várias quadras de Brasília. Não se pode dormir, contratam carros de som para trazer trechos da bíblia, do inferno de Dante, até trechos de músicas são cantados para que a população fique em vigília pelos ossos que precisam confessar ou serem queimados. Tentam convencer a população a entregar os ossos que, porventura, tenham guardado. Em minha região, próxima a bares, há especial atenção e fiscalização para que não haja profanação, é o medo dos ossos e de possíveis rituais com eles. Uma palavra proibida é o Sabbat. Soltou-se uma portaria em que qualquer encontro noturno está proibido e não se pode reunir mais de três mulheres num mesmo recinto. Essa barricada em que estamos foi declarada ilegal.

Várias mulheres ali presentes na assembleia ficam estarecidas ao saber da notícia, mas Mirrina continua. Mirrina: – Bebidas alcoólicas também estão proibidas. Um dos carros de som repete inúmeras vezes pelas ruas da cidade:

1. Você dá a luz em meio a dores e ansiedades, mulher; você sofre a atração de seu marido e ele é seu mestre. E você ignora que Eva é você?
2. Ela ainda vive neste mundo, a sentença de Deus contra o seu sexo. Então viva, como

acusada. Você é a porta do diabo; foi você quem quebrou o selo da árvore; foi você quem primeiro abandonou a lei divina; foi você quem contornou aquele a quem o diabo não podia atacar; foi você quem saiu tão facilmente do homem, a imagem de Deus. É o seu salário, a morte, que trouxe a morte até ao Filho de Deus. E você ainda pensa em cobrir suas túnicas de pele com ornamentos? (Tertulien, 1971 *apud* Rago, 2013, p. 43).

Mirrina: – Arrisco-me em dizer que Eva, como mulher, amaldiçoada pela erótica do corpo, do desejo, a distância de deus, é o símbolo da cruz em que o patriarcado se vê condenado. Ela, como natureza humana, é o pecado, o que o condena, mata e expõe os homens. Não há saída, morre o filho da virgem em martírio pelo corpo, sacrificando sua humanidade e subindo aos céus santificado pelo pecado inicial de Eva. Quem deve se torturar como símbolo de sacramento? A mulher. O corpo da mulher não lhe pertence. Negue o desejo, o corpo e será sempre digna de apoiar Jesus em sua Santificação, como Maria.

Vou para casa descansar e, enquanto caminho, reflito sobre o epistemicídio dos saberes femininos a partir do artigo de Ramon Grosfoguel (2013). Fomos queimadas e nossos corpos, livros, ossos, apagados. Como podemos reinventar nossa epistemologia? Como escrever os acadêmicos femininos nas estruturas universitárias vigentes? A foto de Maria Antonia Soares no dia 01 de maio de 2015, discursando no Largo da Sé (Praça da Sé), cruza por diversas vezes meu pensamento. Intrigante a multidão de homens que a escuta. Não há mulheres.

Para as feministas radicais, além do foco no corpo, é importante que sejam examinados os limites da linguagem para a articulação da experiência feminina. Segundo McLaren (2016), para elas, a linguagem é, em si, falocêntrica e deve ser recriada sob outra perspectiva, com outras palavras, língua e afetos.

Decido que minha escrita será diferente.

Ainda estou em casa. Meu gato amarelo, Tião, cruza meu caminho solicitando, ainda educadamente, carinho. As árvores verdes de chuvas entoam o vento e o materializam, parece que vai chover de novo. Sinto alívio. Talvez esteja aí uma metáfora possível: esses ossos materializam o tempo, a permanência no tempo, o discurso, a linguagem dessas mulheres.

Nesse primeiro momento, um gesto provoca a palavra da linguagem, da escrita de si. Uma proposta de devir pelos ossos em uma narrativa com outras possibilidades de se inscrever na história, de permanecer no tempo em que “Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (Artaud, 2006, p. 107).

Pelo gesto, surge o discurso. O gesto no espaço redesenha existências que conclamam a humanidade. O gesto entendido como gerador de estados do corpo, do drama e da realidade. Somente assim tenho um caminho. Quando sou ossos, me encontro com a realidade do porvir e crio. Crio dança e existências.

Havia percebido, concretamente, pela primeira vez, a unicidade do meu ser, e havia percebido esta unidade em meu esqueleto, não como aquilo que nos sustenta mecanicamente, mas sendo ele, incluindo todo o espírito do ser humano. Em seguida eu pensei: deve ser uma etapa, uma etapa para a realidade (Alexander *apud* Gaumont, 2014, p. 131).

À noite retorno sozinha à barricada da Torre de TV. Ainda continuam os discursos contra a queima e confissão dos ossos. Um ator conhecido, chamado Antonin, está no palanque dominado por gestos:

[...] Annabella é presa, condenada por adultério, incesto, humilhada, insultada, arrastada pelos cabelos, e é grande nosso estupor ao ver que, longe de procurar uma escapatória, ela provoca ainda mais seu carrasco e canta uma espécie de heroísmo obstinado. É o absoluto da revolta, o amor sem tréguas, e exemplar que nos faz, a nós espectadores, sufocar de angústia diante da ideia de que nada a conseguirá deter (Artaud, 2006, p. 25).

Algo me toca profundamente e passo a admirá-lo. Me surpreendo quando uma amiga minha assume o palanque.

Dili: – As inúmeras violências a que somos constantemente expostas nos fragilizam para além da realidade física de estarmos sempre sob o perigo da morte, nos fragiliza também em nossa dinâmica psíquica e é também sobre isso essa plenária. Sobre a nossa saúde mental.

Para Gaumond (2014), temos que perceber nossa realidade psíquica e corporal como princípios motores da vida psicossomática. As duas realidades são geradoras de vida e de morte e se tornam locus de paradoxos que podem causar inúmeros sofrimentos. Essa realidade a qual estamos enfrentando apenas nos escancara o abismo que a existência de ser mulher nos coloca todos os dias. Em qualquer lugar do mundo, temos medo. Não há existência razoável dessa maneira. Esses ossos não são nada se nada mudar.

Kali: – Calma, companheira!, podemos nos cuidar. Por nossa saúde mental, como disse a Dili, irei convidá-las a materializar seu prazer, o prazer do seu corpo em existir, em se movimentar e estar presente nessa terra, nesse tempo e espaço. Invoco pelo bater do tambor e dos pés no chão que sintam seus ossos e que busquem a luta por outra realidade. Nós, mulheres e homens

negros, estamos diante do perigo absoluto todos os dias. Existir mulher negra é a imagem do perigo absoluto, a maioria da população assassinada é negra, são nossos filhos e filhas!

Um silêncio consternado faz-se presente.

Sara: – Eu sou uma mulher trans e gostaria de perguntar se há algum de nossos ossos já encontrados? Será que podemos identificá-los? Nós também já nascemos mortas neste mundo. O que nos torna próximas? O que, na categoria “mulher”, propõe o que poderíamos chamar de “identidade” e que está sendo adotada aqui?

Consigno pensar na categoria de “ausência” colocada por Stuart Hall (1990), em que a “identidade” em suas multiplicidades é pensada a partir de suas presenças e ausências. Nossas ausências nos aproximam? Digo isso não apenas literalmente, como somos vítimas incessantes de assassinatos, mas como performatizar a “identidade” mulher? Me parece possível pelo vazio de me colocar nessa presença mulher. O que me aproxima de vocês? Por que estamos aqui juntas?

A metáfora do falo apontada por Phelan (2022) é tão pobre quanto brutal. Talvez, pudéssemos pensar num mundo sem essa metáfora, dando outro destino à história de amor entre Heloisa e Abelardo². Só que em mim, me mata. Não há proteção.

Muitas mulheres começam a se inscrever para falar e testemunhar o que ocorre, num exercício de refletir em coletividade e, assim, decide-se por escrevermos um manifesto que irá se intitular *Eco dos Ossos*³. Sara pede a palavra novamente:

2 Essa história de amor é datada do século XII e foi registrada por cartas trocadas pelos dois amantes no livro *Cartas de Abelardo e Heloisa* (1839). Abelardo é um teólogo reconhecido na Idade Média que tem seu falo mutilado e se converte à Igreja Católica.

3 *Eco dos Ossos* é uma referência à obra *Ossos de Eco*, de Samuel Beckett (2015), cujo título original é *Echo's Bones*.

Sara: – Eu posso estar errada, mas esse termo “manifesto” me parece tão fálico. Vocês concordam? Poderíamos inventar outra palavra?

Marina: – Talvez.

Muitas sugestões acontecem e ninguém sabe pensar muito sem a metáfora fálica. Decidimos chamar de Gesto.

Se pensássemos nesse fenômeno que estamos vivendo como gestor da discussão sobre a não confissão do corpo, poderíamos começar a trilhar um caminho possível de devolver as multiplicidades de existências para os ossos e sua presença. Testemunha-se, pelo emergir dos ossos, as diferentes estruturas de violência presentes em nosso país sobre o corpo de nossas mulheres. Esse testemunhar pode e deve ser pensado como um agenciamento que possibilite outras existências, outros mundos possíveis para as mulheres.

Bel: – Não podemos temer o cotidiano em que mulheres são assassinadas habitualmente por romperem ao que devem confessar. Seja pelas fogueiras, pelos estupros, pelos tapas, pelos assassinatos de seus filhos negros nas periferias brasileiras. A violência reafirma continuamente que podemos desaparecer individualmente. Estamos à beira do perigo absoluto quando sozinhas e, todos os dias, vivemos à beira da morte com mais ou menos dignidade, com mais ou menos medo, com mais ou menos direitos, a depender de nosso território, raça e classe. Somente esse levante de nossos ossos pode ocasionar ruídos nessa estrutura. Devemos nos unir, e nossa presença deve soar como um ruído paradoxal. Somos imprescindíveis na continuação da humanidade, mas lutaremos contra a estrutura patriarcal, capitalista e colonial fundada na regulação dos nossos corpos para conquistarmos nosso espaço, morte a morte, passo a passo. Porque lutar é morrer.

Damiana: – Gostaria de propor que o agenciamento desses corpos, ou corpas, como algumas feministas radicais ousam dizer, permite que finalmente nos entendamos como sujeitos coletivos epistemológica e coloridamente diferentes, mas que se inserem em uma história comum de violência e opressão e, novamente, de diferentes forças gravitacionais neste planeta. Por exemplo, se você vive no Norte ou Sul global, isso faz uma grande diferença na gravidade sobre o seu corpo, bem como na cor da sua pele.

Joana: – Na ação de confessar, atribuo ao corpo um estatuto de quebra, que me imputa o erro e a verdade do outro como minha própria, uma invalidação. Submeto-me ao outro pela quebra de mim. Algo que permeia a minha pele interna, essa camada em contato com os órgãos, como um atributo de mulher que passa o todo de dentro do meu corpo. Já que sou mulher, tenho algo a confessar e a me submeter, quebrando-me. Parece-me como um veneno plantado na minha corrente sanguínea que repousa sob a minha pele interna, fazendo-me assumir, cotidianamente, a verdade do outro para mim como uma ameaça constante e internalizada. Estaria diante do meu destino?

Meu nome é Joana. Tenho 19 anos.

– Jura dizer somente a verdade?

– Juro. [...].

– Diga o Pai Nosso.

– Confesse-me e o direi em confissão. [...]

– Acha que isso vai quebrá-la?

– Sim.

– E fazê-la confessar?

– Sim. (Bresson, 1962)

Sento-me num banco e encosto a cabeça, tenho muito sono, durmo e sonho.

Paro meus olhos sobre uma redoma de vidro com um esqueleto, nossos ossos nos unem. Ali minha vida perdeu algo, escapou o tempo, mas meus ossos encaram a permanência. Sou um devir fóssil. Parada ali, sou outra. Sou o esqueleto que observa o esqueleto de uma mulher.

Caminho pelas ruínas a céu aberto, estou em Elêusis (Elefsina), na Grécia, lugar que, por milhares de anos, foi ritualizada a morte e o renascimento. Piso em mármore que parecem eternos. Toco minha mão num escrito em grego antigo e ouço: – Não toque nisso! Num tom ríspido e ameaçador. O ar toca as inscrições, as cobras da região também tocam as inscrições, o vento, a chuva, a neve, o tempo tocam aquelas inscrições a céu aberto, mas eu ali, sozinha, não poderia ser tocada por aquela escritura. Num ato de desobediência, tirei meus sapatos e toquei com os pés.

No sonho, consigo perceber e sentir muitas sensações. No instante que sinto o mármore quente em minha pele e sua rigidez nos meus ossos, o solo se abre e sou engolida em queda. A sensação de vertigem toma meu corpo. Sinto dor nos meus ossos das mãos, punhos e antebraços, lembranças aterradoras passam por minha mente e decido fluir naquele ciclone. Irei ao encontro de Hades.

As camadas do meu corpo vão se suspendendo e são distanciadas, unhas, cílios, pelos, cabelos, epiderme, derme, vasos sanguíneos, carne, órgãos, quando me percebo somente ossos, repouso no ar. Ali, no ar úmido, aquecido e escuro do fundo da terra, chego ao fim. Estou numa caverna enorme e observo acima um magma com a força de um vulcão, vermelho, quente, sanguíneo, logo acima. Estou no diafragma que observa o coração, ele se expande à medida que o mundo respira.

Caminho um pouco sobre o solo argiloso e meus pés afundam levemente, a beijar o solo. Há um rio passando próximo me

convidando a navegar. As águas são calmas, mas ouço as explosões do magma distantes. Um homem me espera, desconfio que seja Hades. Já não há mais luz, ele segura uma labareda e caminha, eu o sigo.

Entramos em uma caverna sem luz. Ouço os sons dos seus passos que se distanciam. Ele acende uma vela e percebo as curvas de uma escultura de argila. São curvas de mulher, ela não possui mãos.

Ele caminha próximo à escultura e acende outra vela. Percebo outra escultura de mulher numa posição ereta, caminhando, e sua sombra projetada atrás, como a perseguindo. Ele seguidamente acende velas que iluminam diversas esculturas de argila em formatos de mulheres que projetam suas sombras na parede⁴. Lentamente, forma-se um círculo de esculturas iluminadas por velas acesas. É uma imagem muito bonita, fico emocionada. Ele continua caminhando e acendendo velas e várias esculturas de mulheres vão aparecendo. Um círculo de velas acesas, com dezenas de esculturas de mulheres, faz daquele lugar um local sagrado.

Minha respiração está confortável, aquelas esculturas, aquelas mulheres, estamos em paz. Parece que estou em meu ventre com todas as minhas ancestrais. É-me servido um fruto, eu quero estar ali, como.

De repente, acordo com uma atriz fazendo uma performance bastante barulhenta, ela provavelmente quis acordar a todas.

Íris: – Por que todas as mulheres entram para a história com a história de sua dor? Eu quero entrar pra história com meu gozo, com o meu desfrutar do meu corpo e me nego a eternizar

4 Referência direta à escultura A mulher e sua sombra (1950), de Maria Martins (Palácio do Itamaraty, Brasília-DF).

a história de minha morte. É assim que nos ameaçam cotidianamente. Esses ossos querem gozar! Como permitimos isso? Como criamos meios para o gozo dos ossos? Como esses espíritos gritam de prazer e atravessam o tempo, o espaço até nossos ossos? Eles se comunicam, ossos com ossos. Eles querem nos fazer gozar! Ela deixa o microfone e beija o que parece ser sua companheira. Outras mulheres se beijam e alguns homens também. Há uma sensação geral de intervalo.

Após algum tempo, é retomada a plenária.

OS OSSOS EM LINGUAGEM

Flávia: – Companheiras, acho que podemos começar a pensar na construção desse discurso que parte do corpo nesse Gesto. O que seria esse documento Eco dos Ossos? Vou começar uma digressão um pouco mais acadêmica para que possamos caminhar no sentido de concretização desse documento ainda esta noite.

Discutirei um pouco aqui do que eu pesquiso, que é a relação metafórico-metonímica do inconsciente na produção de arte, e gostaria que me ouvissem a partir da premissa de que o que estamos vivendo pode muito bem ser interpretado como uma metáfora do inconsciente. Esses ecos surgem dos ossos.

Para o psicanalista Guy Rosolato (1981), temos um processo primário do inconsciente na produção artística que, em suas pulsões do desejo, estrutura um esquema de dupla articulação: a metáfora-metonímia.

A metáfora permite a manifestação do desejo ao mundo, do que ainda é inconsciente. Essa ruptura é necessária para não

matar o desejo, ou seja, matamos o desejo quando ele não vem a ser, de alguma maneira, manifestado ao mundo porque ainda é inconsciente, como uma indeterminação da virtude de prospecção. A prospecção consiste em mostrar-se importante e visível e, também, se refere à procura de um território de si. Então, sem a metáfora, não há desejo como um território próprio.

Na metáfora, pela substituição de uma palavra por outra, cria-se uma ponte do desejo (que se torna uma cadeia de significantes) para um circuito virtualmente possível, assim prefigurando uma organização que se impõe com mais força nesse circuito, como um transplante (Rosolato, 1981) para novos circuitos.

O transplante da cadeia significante paralela carrega na metáfora o peso de uma origem, irredutivelmente fora de alcance, e de um fim, sempre por vir, extraído. A tomada de significado, que inclui a diferença irredutível, é então apresentada como “criação” (Rosolato, 1981, p. 72).

A produção para o autor seria, assim, esse transplante que permite novos circuitos para manifestação do desejo calcada em uma origem inalcançável e um porvir extraído dessa origem. Quando isso passa a ser manifestado ao mundo, toma significado com uma diferença irredutível entre o desejo e sua manifestação, uma metáfora, uma criação.

Permite-se, assim, um caminho oscilante e não determinável de produção de significantes (partidos do desejo) que possuem um valor relativo e que podem ser ampliados e modificados com vastos circuitos, como partes de um todo. Nisso, temos a produção que não é passível de determinação de significados, porque é amparada em circuitos oscilantes entre essa origem inalcançável e o porvir indeterminável.

Há, por outra via, **significantes pontuais que são passíveis de identificação** e amparam a metáfora nesses circuitos. Essas partes pontuais, significantes, promovem intersecções como “[...] um efeito de encontro, de encurtamento da cadeia, de elipse, com relação a uma descrição, **um caminho empírico que é sempre infinito**” (Rosolato, 1981, p. 70). Para mim, nesses significantes pontuais passíveis de identificação, se estabelece o outro extremo da oscilação, a parte material e perceptível do desejo, a fisicalidade do corpo e, nesse caso, a fisicalidade dos ossos e o fenômeno que estamos vivenciando. Somente há a metáfora do desejo, porque há a existência da percepção consciente dos ossos, “um caminho empírico que é sempre infinito”. O autor chama essas partes significantes, que são determináveis, de metonímia; partes que fluem em uma oscilação entre a metáfora e a metonímia, um caminho infinito de manifestação do desejo. Para mim, a fisicalidade do corpo presente nesses ossos ampara a metáfora do desejo, do que irá atravessar a individuação na produção artística. Haveria, assim, uma oscilação ligada ao funcionamento da própria metáfora que se ampara na percepção concreta do corpo e dos ossos.

Para Rosolato (1981, p. 78), é no surgimento da metáfora que se provoca a oscilação metafórica-metonímica em um confronto entre o significado e o absurdo. Nos limites do que seria uma oscilação metafórica-metonímica, se estabelece uma oscilação entre uma única intersecção da metonímia e a ausência de relação da metáfora que conjuga o absurdo. Nesses limites, a oscilação caracteriza a atividade artística que não se encontra com tal amplitude em nenhuma outra atividade. Esse domínio dos circuitos metonímicos corresponde à interferência de vários circuitos, mas que nunca podem ser totalmente explorados ou levados a uma identidade.

Para ele, a metáfora e a metonímia diferem por dois princípios que permitem sua existência nos processos psíquicos: a metáfora não determina suas cadeias significantes, ela forma-se como uma substituição, e o possível desvelamento do sentido é uma “excitação”; já a metonímia não permite a ambiguidade. Nessa relação, são as partes determináveis (metonímia) para um todo indeterminável (metáfora).

Na metáfora, um significante tem um efeito de substituição. Para Rosolato (1981), esse efeito de substituição surge por uma cadeia inconsciente que dá às palavras um significado diferente daquele do dicionário a partir de fantasias pessoais e memórias. Essa metaforização é chamada de projetiva e induz o leitor à articulação de suas cadeias inconscientes a reações afetivas. Para mim, esse significante tornou-se nossa capacidade de articular a realidade dos nossos ossos em nosso diálogo sobre o que vem sendo “ser mulher” nos últimos dias.

Desse modo, podemos começar a compreender esse documento que iremos escrever. Os ossos são uma metáfora em que partes significantes concretas se estruturam na formação da metáfora. A metáfora é o que queremos mover com esses ossos nos outros a partir de questões das mulheres neste país em que “o modelo fantasmático inconsciente é injetado no fluxo metonímico; isso resulta em uma figuração digital metafórica” (Rosolato, 1981, p. 97). A ideia é realmente projetar ao mundo possíveis articulações significantes que ratifiquem e reiterem as mulheres (ossos mortos ou viventes) como agentes no processo de transformação. Seremos a oscilação metafórica-metonímica que nos conecta diretamente com a natureza desse fenômeno em que estamos inseridas.

Logo, peço que pensemos esse Gesto *Eco dos Ossos* como algo que revele nosso abismo cotidiano. Me parece que, por esse

fenômeno, todas as pessoas estão presenciando o duplo do abismo feminino. Para Rosolato (1981), a oscilação é livre apenas se a fantasia inconsciente age como espinha dorsal das dobras do desejo. E é justamente na metáfora que se estabelecem os nós, intersecções, que torna “figurativo” o desejo, como fantasia inconsciente.

Que nossa fantasia de um novo mundo seja esse lugar, essa barricada, que comecemos a nos organizar em um contexto micro interno de si. Depois, que produzamos sonoridades pelo canto e gestos, que seja possível uma dupla articulação de produção e escuta, que se crie **um esquema potencial de dar saída ao trem dos sonhos**, como “uma metáfora da pulsão”, um ritual.

O autor explica que o termo “metáfora da pulsão” refere-se à intersecção de uma “progressão metonímica” pela técnica com associações livres evocadas na medida em que “todas as representações imagináveis constituem circuitos à disposição do ouvinte, mas mais frequentemente como potenciais, reprimidos e latentes ou seguindo uma trajetória de fundo, da qual emerge a escuta sensorial” (Rosolato, 1981, p. 95). A metáfora da pulsão traria, na oscilação metafórica-metonímica, uma escuta sensorial ao que atravessa os circuitos metonímicos e pulsa com suas associações livres evocadas, de dar saída ao trem dos sonhos a partir da percepção dos ossos.

A LINGUAGEM DOS OSSOS

Lisístrata toma a palavra: – Conclamamos presença na efemeridade do tempo-espaco e provoquemos estados corporais nos outros, como uma escuta sensorial. Dancemos! Cantemos!

Na energia que provoca o ritmo, na intensidade do corpo, no jogo e conflito de vozes, na contração e expansão, como despertar da vida e da morte, o erótico. Vivamos o erótico!

Flávia retoma sua fala avisando que irá finalizar: – Por fim, procuramos por uma ressonância metafórica na perseguição do desejo que não é o inconsciente, mas que se constrói a partir de uma “[...] estrutura de sentido, que está reprimida, mas que determina as lacunas e as combinações dos significantes” (Rosolato, 1981, p. 97).

O significante aparece como o elemento que agrupa certos traços distintivos de uma ordem auditiva ou visual, permitindo, em um nível diferente desses traços, uma organização, uma combinatória (montagem, transformação ou articulação) que provoca um efeito de sentido (significado). Portanto, há três níveis: os traços (ou campos auditivos e visuais); sua própria combinatória; o significado (Rosolato, 1981, p. 99).

Ouvindo as falas e as explicações de Flávia, começo a entender parte do meu processo de pensamento. Fato é que ouvi-la falar sobre a psicanálise das oscilações metafórica-metonímicas permite que eu entenda que talvez a metáfora criada no corpo em movimento tenha sua origem inconsciente e torna-se uma tradução sem reduzir-se a sentidos fixos. Haveria, assim, “a tradução entre o processo primário e o processo secundário sendo a única maneira de situar o inconsciente” (Rosolato, 1981, p. 100).

Começo a refletir sobre a importância do Gesto como fenômeno de superação da ordem da condescendência. Devemos superar enquanto coletivo as várias cadeias associativas de sentido que se limitam a conteúdos lacônicos, simples ou determináveis com aspectos de omissão, fragmento e elipses. Nessas cadeias, mantêm-se as barreiras e apaga-se uma possível

metáfora da pulsão. Sabe quando a complexidade do diálogo se mantém numa superficialidade que logo passa? Um empobrecimento estético que se repete? Não podemos deixar isso acontecer com nossos ossos. É nossa responsabilidade e, por isso, o Gesto. É se colocar na fogueira como um deslocamento, um transporte das intensidades, de uma representação para a outra, para que possamos produzir uma contiguidade de significantes que nos autoriza a perceber o processo metonímico. Ao deslocar as intensidades, quebram-se essas cadeias associativas pobres. Ser real no fluxo das intensidades em que o fogo das fogueiras queima, mas também ilumina.

Em voz alta, interrompo Flávia:

– Uma ode às fogueiras nos processos psíquicos.

Ela responde:

– Sim! É uma questão de sacrifício. Os processos metonímicos que dialogam com o real precisam de deslocamentos a partir de suas percepções. Os ossos só assumem sua força psíquica por estarem sendo colocados em fogueiras e obrigados a confessar, daí o delírio da metáfora. Nosso corpo e nossos ossos precisam ser convidados a se manifestarem a partir da escuta sensorial, como partes reais do todo, partes determináveis, processos metonímicos da fisicalidade do corpo. O Gesto precisa ser uma resposta à altura, um delírio significante. Para Rosolato (1981, p. 103), a transposição da vida em signos não ocorre sem essa passagem por uma abolição, por uma fogueira. Toda a atividade artística funciona por uma idealização constante de um devir em fogo que supera as estruturas do narcisismo e causa a morte simbólica.

A arte teria, assim, aspirações sagradas inconscientes já que reforça a morte como afronta à resistência. No plano da

comunicação, do funcionamento psíquico e do corpo, o sacrifício como a liberação do sagrado, do mais profundo, o enfrentamento à morte original, “[...] em que os convênios, a reconciliação e a luta contra a violência estão atadas” (Rosolato, 1981, p. 105). Nesse sentido, enfrenta-se o apagamento extremo, a superação da própria morte e é na oscilação metafórica-metônímica que se torna possível “[...] representar todos os possíveis desdobramentos da atividade psíquica” (Rosolato, 1981, p. 101).

Agora, para finalizar minha fala, concluo que precisamos conseguir sair dessa reunião com esse documento, esse duplo desafio em que nós nos reconhecemos para desafiarmos essa morte espiritual.

Eu me inscrevo para falar.

Eloisa: – Achei interessantes as colocações da Flávia e sua teimosia metodológica, mesmo com nosso cansaço. Posso estar errada em minhas colocações, mas penso que esse título, “Eco dos Ossos”, foi proposto a partir de um conto não muito conhecido de Samuel Beckett, que se chama Ossos de Eco (escrito para seu primeiro livro em 1930 e que acabou sendo cortado e publicado postumamente). Achei muito bom esse título proposto, mas talvez seja mais interessante mantermos o nome dado pelo autor Ossos de Eco. Falo isso porque me parece mais metafórico e metonímico, **como se os ossos surgissem por seu eco no inconsciente**. Vocês concordam com essa mudança?

Bel: – Eu concordo, apenas gostaria de dizer que também temos um dramaturgo jamaicano chamado Dennis Scott que escreveu uma peça chamada “An Echo in the Bone” (1985) e que nos aterra num lugar mais identitário dessa poética. Ele, segundo Joseph Roach (1996, p. 34), mostra como as vozes dos mortos podem falar através do corpo dos vivos.

Todas acenam com a cabeça concordando com o título dado. **O Gesto é escrito.**

GESTO OSSOS DE ECO

Estamos todas nuas em ossos. Ruínas do que foi ser mulher nesse mundo. Não há escapatória, eles virão. Com a força da construção do tempo da humanidade e o peso do que foi insistentemente perpetuado. Já estamos mortas! Esse tempo acabou, não há o que temer! A quem atear fogo empurre às chamas! Vejamos queimar cada ser que descende de nós e que querem continuar matando mulheres. Não irão nos matar, nem a nós, nem a nossa memória. Quer desses ossos o silêncio? Quer desses ossos o apagamento? Quer desses ossos o retorno à morte? Não há mais morte para nenhuma mulher, a morte acabou. Morrerão eles! Ao acender o fogo, estarão condenados. Esse é o duplo da história, não há mais o mundo sem essa transformação. Ao acender o fogo, empurrem esses senhores, nenhum osso será queimado, nenhuma mulher voltará a morrer.

Nossos ossos são o indeterminável exposto. Não há valor moral natural, somos seu duplo, podemos criar e matar, Deméter.

Aos mortais, o teatro! Nele faz-se necessário sequestrar a luz pelas sombras, pela peste, irromper à realidade para um duplo.

Metáforas fixadas em metonímias em deslocamento, como uma ruptura para conclamar o desejo que está no íntimo do ser e, para isso, Narciso veste o véu silencioso de sua morte à procura de Eco e a ninfa o vê renascer em flor.

Morre o que conhecemos em nós mesmas, seguras apenas na fisicalidade do nosso corpo e o que é possível sentir materialmente dele. O ar que entra e sai, o coração que pulsa, o pé que empurra o chão, partes que recriam existências no todo, sem pessoa ou tempo, só o verbo no infinitivo. Uma metáfora do desejo com o mundo que é completamente indeterminável, desobediente.

Após a leitura do Gesto, Ana inicia a finalização da plenária daquele dia.

O coro se junta, ressoando com os ecos do Gesto, unindo-se em uma poderosa sinfonia de vozes, cada uma carregando o espírito de solidariedade e incorporação:

*Dos tempos sombrios, esqueleto.
Sustento o tempo, um novo espaço,
interno do meu ser, se move a respirar,
meus ossos, meus ossos.
Permito um viver do que faz morrer,
o corpo, o corpo.
Um gesto dá existência,
mãe, mulher,
em pé, ereta,
vivo, viva*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELARD, Pere. **Cartas de Abelardo y Heloisa**. Barcelona: A. Bergnes, 1839.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho; revisão da tradução: Monica Stahel. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos).

_____. **Os Tarahumaras**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

BECKETT, Samuel. **Ossos de Eco**: um conto inédito. Organização Mark Nixon; tradução: Caetano W. Galindo, Rogerio W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

BRESSON, Robert. **O processo de Joana D'Árc**. 1962.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

_____. **História da sexualidade IV**: As confissões da carne. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Ed: Relógio d'água. 2019.

GAUMOND, Marcel. **Presença no corpo**: Eutonia e psicologia analítica. Trad. Martine Boyriven Moreira de Souza, Gaëlle Boyriven Moreira de Souza Epifani. São Paulo: Paulus, 2014.

GROSFUGUEL, Ramón. Racismo/sexismo epistémico, universidades ocidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. **Tabula rasa**, Bogotá - Colombia, v. 19, p. 31-58, 2013.

MARTINS, Maria. **A mulher e sua sombra**. Brasília: Palácio do Itamaraty, 1950.

MCLAREN, Margareth A. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, Coleção Entre Gêneros, 2016.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

ROSOLATO, Guy. **La relación de desconocido**. Trad. María Nieves Ferreiro de Freda. Barcelona: Ediciones Petrel, 1981.



Flavia Couto

Doutoranda no Programa de Artes da Cena da Unicamp, com a orientação da Profa. Dra. Sílvia Geraldi. Foi contemplada com as bolsas CAPES-Proex e de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE) CAPES-Print com estágio de pesquisa na Université Laval no Canadá no LANTISS. Mestre pelo Programa de Artes Cênicas/Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo (2009). Bacharelado em Artes Cênicas pela USP - habilitação em Interpretação Teatral (2004). É fundadora do Núcleo do Desejo que pesquisa os processos de escritas de si e diários na cena interdisciplinar. Participou de mais de 40 espetáculos como atriz, entre os mais recentes estão Uterina, (A)Dor(a), Ay Carmela!. Em 2022/23, o filme de sua autoria O Amor e a Peste, concebido em parceria com Pedro Guilherme, ganhou 14 prêmios em festivais de cinema internacionais e é atualmente distribuído pela O2 play.

*CORPOREIDADES
DE SI: O CORPO
VIVIDO E SUA
TRADUÇÃO POÉTICA
EM CENA*

Flavia Couto

Orientadora

Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi
Unicamp

Co-orientadora

Profa. Dra. Carole Nadeau
Université Laval, Quebec-Canadá

APRESENTAÇÃO

Nesta escrita, farei um percurso poético e mapeamento de corporeidades como recorte de uma experiência: um laboratório de pesquisa-criação e composição do espetáculo interlingua-gens *Uterina*, realizado no LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*)¹ da Université Laval no Quebec/Canadá, que aconteceu por meio da Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE) - Projeto CAPES Print do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp.

Ao longo de anos de registros de diários, escritas de si e corporeidades, como parte da pesquisa de doutorado “Processos de Gestação entre Arte e Vida: das escritas de si à cena interdisciplinar”, sob orientação da Prof. Silvia Geraldi, arqueei as materialidades que serviram à etapa de composição da cena. O estágio doutoral, que envolveu a imersão em pesquisa prática na Université Laval, aconteceu em um espaço de tecnologia de ponta, sob a supervisão de pesquisa-criação da Profa. Dra. Carole Nadeau.

Este texto, portanto, relata os vestígios, mapeamentos e cartografias de corporeidades das etapas laboratoriais e de composição, contemplando a reflexão do corpo em suas dimensões espaciais da cena e políticas, como parte do mundo. No entanto, vale destacar a experiência vivenciada anteriormente ao doutorado sanduíche, por meio da participação no grupo “Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea”² (CNPq), co-liderado pela Prof. Silvia Geraldi

1 Laboratório de Novas Tecnologias da Imagem, Som e da Cena. Site: <https://www.lantiss.ulaval.ca/mission>.

2 Grupo de pesquisa fundado oficialmente em 2014 no Instituto de Artes da Unicamp, pelas Profas. Dras. Silvia Maria Geraldi e Marisa Martins Lambert, ao qual também se reuniu, em seguida, a Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra).

na Unicamp, como fomentador de diálogos, trocas e práticas que estimularam o desenvolvimento desta pesquisa. Por meio do grupo, pude entrar em contato com outras pesquisas dentro do universo da Somática³ que, em conjunto com outras experiências e trocas externas à universidade, trouxeram ferramentas e conhecimentos para explorar minhas próprias práticas dentro do universo da anatomia experiencial. Essas abordagens somáticas, agregadas a exercícios de escuta de diários e escritas de si, fizeram emergir as corporeidades que guiaram o trabalho de escrita da cena e dramaturgia plural do espetáculo *Uterina*.

CORPO E TECNOLOGIA: CORPOREIDADES E DISPOSITIVO CÊNICO

Nesta escrita, recortarei o emergir das corporeidades ao longo do processo investigativo, discutindo como elas fundamentaram a criação dramatúrgica. A corporeidade teve grande importância como dispositivo (Agamben, 2007)⁴ em conjunto com o espaço cênico, pois juntos operaram as conexões entre materiais de diversos formatos e linguagens (sonoros, imagéticos, textuais).

3 A Somática é um campo de estudos transdisciplinar, composto por métodos e técnicas diversas que investigam os processos corpo-mente-ambiente a partir de um trabalho aprofundado sobre a percepção e o corpo vivo em movimento.

4 Segundo Agamben (2009, p. 40, tradução minha), dispositivo é: “[...] qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar, de garantir gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos”. Do original: “[...] tout ce qui a d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants”.

Ao adentrar nesse universo sensível de corporeidades emergentes em meio ao processo investigativo, é impossível desatrelar o corpo da experiência de vida. Assim, o corpo vivido é a materialidade guia dessa pesquisa-criação. Como escolha política e poética desta pesquisa-criação, vasculhei intensamente minhas corporeidades, borrando os limites entre arte e vida. Tenho, como importante referência da cena performativa, o multiartista Antonin Artaud, que também se investigou como *arte de si mesmo* (Foucault, 2017), caminho este que Foucault, dentro das estéticas da existência, propõe no registro/criação das *escritas de si*. Essas escritas surgem de correspondências e antigos cadernos de nota, os *hupomnêmatas*, que registravam acontecimentos importantes do dia, reflexões, fragmentos de obras lidas, etc., funcionando como caminho para o autocohecimento, busca da verdade e *cuidado de si*. Para Foucault (2017, p. 144), os *hupomnêmatas* eram: “[...] meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça).

Nesse contexto, esse corpo vivido - sua carne - é também nomenclatura da psicanálise. Segundo Dunker (2011), a corporeidade parte das relações entre corpo, carne e organismo. Ao corpo, podemos atribuir marcas e registros a partir dos cuidados que recebeu e da relação com o simbólico na aprendizagem da linguagem⁵. A carne, segundo Iaconelli (2023), dentro da perspectiva de “real” de Dunker, é “[...] aquilo de onde emerge

5 Os/as cuidadores/as têm um papel fundamental na formação dessa base, que insere a criança na linguagem. Freud tem um importante estudo sobre o corpo erógeno. Segundo Iaconelli: “Como uma digital, cada um de si traz experiências de prazer e desprazer sobre o corpo, que estão diretamente ligadas aos cuidados (Freud apud Iaconelli, 2023, p. 124).

a nossa experiência, mas que sempre nos escapa” (Iaconelli, 2023, p. 131). O organismo, por fim, seria a nossa imaginação, ali-cerçada na *imagem de si*.

Dessa forma, abordar o corpo pelo prisma da corporeidade, nas interrelações entre ciências e artes, é enxergar para além do contorno orgânico/biológico as dimensões singulares que o constituem: suas marcas, afetos, autoimagem, experiências únicas, bem como as influências da cultura. É sob esse prisma que emerge a escrita cartográfica e poética que traz à tona corporeidades submersas e fragmentos de escritas de si que moldaram a dramaturgia plural do espetáculo *Uterina*.

A CARNE DA ESCRITA

O diário, como registro do instante, cartografa movimentos e sensações internas de tudo aquilo que, na vida, por sua impermanência, nos escapa. A experiência é algo que fica arquivado na carne, na memória interna, no inconsciente. O diário é um tipo de escrita que, em seu fluxo, registra a experiência vivida do corpo e os afetos que o atravessam. Se não trabalhamos no sentido de registrar esses fluxos, algumas memórias adentram camadas subterrâneas e são esquecidas momentaneamente. Para resgatá-las de zonas submersas, é necessário um trabalho com o corpo sensível.

Nesse sentido, a abordagem aqui realizada no corpo teve sua inspiração no *Body Mind Centering* (Cohen, 2012), nas cartografias sentimentais (Rolnik, 2016) e em um trabalho pessoal sobre a escuta de áudios de escritas de si. Dessas imersões laboratoriais, era trazido à tona o movimento sensível, atravessado por

essa escuta porosa, pelo desestancar das águas de dentro, em que emoções e sensações de vivências marcantes emergiam. Corpos presentes nos diários e escritas de si foram cartografados e trabalhados como movimento sensível: corpo da hibernação, do parto, da água-viva, das ondas.

O primeiro passo dado no laboratório de imersão no LANTISS foi retomar esses registros de estados e corpos sensíveis, realizados anteriormente. Esses corpos foram muito importantes de serem resgatados e ressignificados por conta do instante presente em que os trabalhei, pois eu tinha passado por uma outra experiência maternal, o parto de minha segunda filha. Esse evento, em minha vida, não somente provocou uma mudança interna como a ressignificação das minhas memórias. A experiência “parto”, no passado, evocava para mim memórias de dor, morte e luto. Ao olhar para os eventos passados com certo distanciamento – atravessada por um novo “eu” e pelo elaborar de escritas de si –, um acontecimento doloroso, de um instante que se foi, ganhou um olhar atualizado que fez nascer um novo discurso poético.

O distanciamento permite a reinvenção do “eu” e a ficionalização de memórias reais, mas com o olhar do/a artista atravessado por seu momento atual, que escolhe fragmentos, embaralha temporalidades, poetisa fatos e dá contornos da linguagem às suas experiências da carne. Assim, entra em cena o sujeito, o organismo que, no plano da imaginação, fabula, arquiteta imagens de si, molda materialidades do real que emergem da carne através da aventura da linguagem – que, no caso desta pesquisa, abarca processos interlinguísticos nas artes da cena.

CORPO DO PARTO

Na imersão laboratorial, o trabalho de recuperação desse corpo, após viver a minha segunda experiência de parto, foi muito interessante. Antes dessa experiência, tinha memórias dolorosas, que diziam respeito a um parto natural vivenciado num passado recente, com violência obstétrica, sem anestesia, de uma filha que sabia que morreria ao nascer⁶. No segundo parto, se deu o nascimento de minha filha Ava - nome que significa “cheia de vida” -, resultado de uma cesárea de urgência que aconteceu após um parto natural respeitoso, mas que não poderia ser adiado sob o risco de gerar graves complicações devido a pré-eclâmpsia. Fiquei dois dias na UTI após o parto, em observação.

As sensações desses dois partos eram variadas. Durante o processo da pesquisa laboratorial em Quebec, tentei traduzir poeticamente essas experiências através de verbos/adjetivos que viraram qualidades corporais presentes na cena: convulsões, espasmos, quedas, rasgar(-se), contrair(-se), torcer, desconjuntar(-se), arrastar(-se), erguer(-se) lentamente, entre outros. As escritas de si tentavam dar conta desse mar turbulento de sensações diversas, da vivência de um corpo por meio de espaços-tempo variados. A escrita do segundo parto é uma espécie de radiografia poética desse corpo:

6 Minha primeira experiência gestacional teve de ser interrompida durante o quinto mês por conta da descoberta de uma síndrome incompatível com a vida extrauterina desenvolvida pela minha filha (Síndrome de Patau ou trissomia do cromossomo 13). Por esse motivo, fui destituída da capacidade de decidir sobre meu corpo antes mesmo que o parto acontecesse, pois descobri que a própria decisão de realizá-lo legalmente não cabia a mim. Felizmente, obtive judicialmente um parecer favorável, embora - ainda assim - uma figura da lei tenha tomado essa decisão sob meu corpo.

10 cm de dilatação.
 19:11 de pressão.
 7 cortes no interior: pele, gordura, fáscia, músculo,
 peritônio parietal, peritônio visceral, útero).
 7 cortes para o nosso encontro.
 A Lua cheia de Wesak, de Buda.
 UTI. Tempo que não passa.
 Ficar de pé e andar. Um movimento lento e doloroso.
 É como querer voar sem ter asas.
 Um corpo cortado no meio. Corpo sem centro.
 Uma mulher desconjuntada.
 Um arrastar-se. Alta da UTI. Ufa!
 Aprender a ser mãe é aprender a ser forte.

Já o primeiro parto era repleto de memórias traumáticas. Por ter sido interrompido após receber um calmante na madrugada, se deu em meio a sensações ligadas a esse apagão, uma espécie de dormência, um corpo morto, impotente, que se deixava levar, se rendia à situação, perdia sua consciência. Sobre essa experiência, produzi uma escrita de si que buscou dar conta dessas sensações e que, depois, na dramaturgia da cena, ganharia o contorno do que chamarei de *corporeidade do afogamento*. O sentimento de hibernação é parte das memórias deste corpo do parto e suas marcas, dos danos provocados, como se tivesse sido tragada por um mar revoltoso e, afogada, me encontrasse nesse útero profundo e obscuro da natureza.

Em uma das escritas de si sobre o meu luto, na liminaridade (Turner, 2022) de um processo de reinvenção de um “eu” estilizado após a vivência de um acontecimento traumático, escrevo o trecho: – *Meu corpo não me pertence mais. Esteve nas mãos de um juiz, depois dos médicos e das enfermeiras do hospital, nas mãos da hora que a bebê nasceria, menos nas minhas mãos. Meu corpo não me pertence mais.*

O trecho acima revela esse grande momento de impotência, de alienação do meu próprio corpo. A partir da escrita de si do meu parto e de laboratórios somáticos do que chamei de *corpo da hibernação*, realizei uma experiência imersiva em meio à natureza, no mar. Esse conjunto de materialidades geradas (escritas de si, corporeidades da investigação somática e registro em vídeo da imersão), em sua fricção, compuseram um videoarte (*Diário: experimento 3*), utilizado no *Movimento 4: Deriva da peça*, que tentava traduzir, através da linguagem audiovisual, a sensação desse estado corpóreo.

Videoarte *Diário: experimento 3*:

<https://youtu.be/wpW1R6xHOvE?si=cb6eF4qZntqjVDzM>



Figura 1: Laboratório somático no mar.
Fonte: *frame* do videoarte acima.

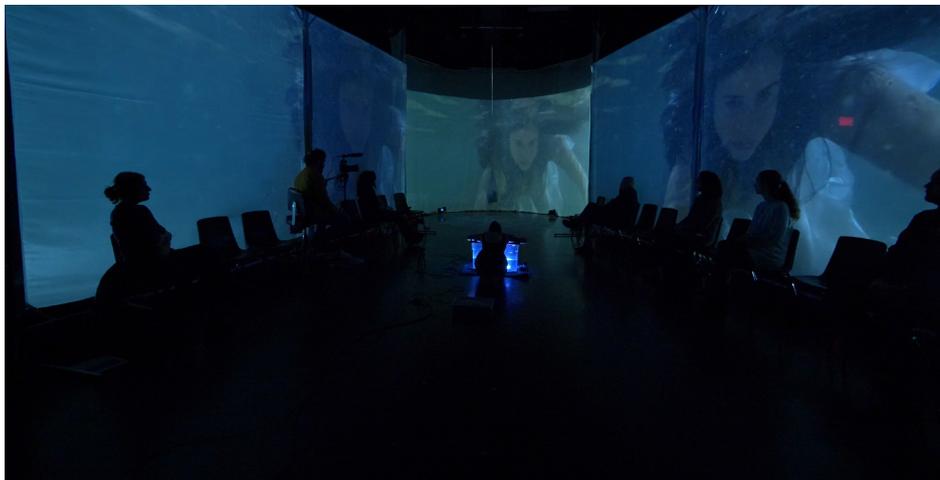


Figura 2: Foto do vídeo incorporado no dispositivo cênico. Fonte: frame do registro audiovisual de *Uterina*, LANTISS (2024).

A vivência das situações de violência obstétrica sofridas que marcaram meu corpo, deixando nele sequelas físicas e psicológicas, é narrada por meio de fragmentos de imagens. Esses fragmentos se fundem ao visual da imersão no mar para dar ambiência ao útero da natureza, bem como ao processo de reinvenção de mim mesma, em uma dimensão também uterina.

Trago à reflexão esse acontecimento traumático, que trazido em escrita poética a partir dessa sensação de que meu corpo não me pertencia mais, pois seu destino seria regido por uma decisão judicial. Nesse contexto, podemos traçar um paralelo com a reflexão de Mariarosa Dalla Costa (2023), sobre as formas de dominação do/a corpo/a da mulher. Segundo a autora, o aborto, o parto e as histerectomias são situações nas quais mais se observam as estratégias de dominação dos/as corpos/as das mulheres. É necessário, ainda hoje, em diversos países e realidades, que o acesso ao conhecimento e o poder de decisão que foram confiscados às mulheres, lhes sejam restituídos.

CORPO POLÍTICO: CORPOS MARCADOS – DIREITOS VIOLADOS

Mariarosa Dalla Costa (2023, p. 267) lança a pergunta na conferência *A autonomia possível?*, “Di chi è il corpo di questa donna?” (De quem é o corpo desta mulher?). A pergunta ecoa provocando reflexões sobre como a cultura patriarcal, as instituições e o capitalismo querem ter o controle sobre nossos/as corpos/as.

Me parece oportuno enfocar as observações que eu vou fazer hoje sobre um fato que eu considero um pré-requisito para todas as questões sobre autonomia das mulheres. Saber que, para as mulheres, a construção da autonomia significou, em todas as regiões do mundo, antes de tudo, se reapropriar de seu corpo, poder dispor desse corpo feminino que sempre foi uma questão da relação entre sexos (Costa, 2023, p. 267, tradução minha)⁸.

Assim, esse delicado mapeamento de mim mesma, através das escritas de si e de suas corporeidades, foi uma maneira de ser devolvida ao meu próprio corpo, reapropriar-me dele mesmo e reinventar-me.

A quem pertence o corpo dessa mulher? À Igreja? Ao Estado? Aos médicos? Aos patrões? Não, ele é dela. A resposta não era totalmente evidente e a necessidade de reafirmar isso surgia do fato de que simplesmente em nome da sexualidade e da capacidade procriadora

7 Conferência realizada na Universidade Autônoma da Cidade do México, de 24-26 outubro de 2006, publicada inicialmente no *Foedus* em 2017.

8 No original: “Il m’a semblé opportun d’axer les observations que je vais faire aujourd’hui sur un fait que je considère comme un préalable à toutes les questions sur l’autonomie des femmes. À savoir que pour les femmes, la construction de l’autonomie a signifié, dans toutes les régions du monde, avant tout se réapproprier son corps, pouvoir disposer de ce corps féminin qui a toujours été l’enjeu du rapport entre les sexes” (Costa, 2023, p. 267).

que os pais, os maridos, os médicos, os juízes e as hierarquias eclesíásticas se concederam o direito de dominar, de nos permitir ou não de ter uma vida sexual, de ter recursos aos meios de contracepção, de poder ou não ter uma criança sem ser casada, de poder abortar. A conquista da autonomia sobre esse terreno e a reapropriação de nosso próprio corpo face a essas figuras de autoridade implicaram lutar em diferentes níveis, de construir sobretudo sobre nossos corpos um saber que nós mulheres, não tínhamos (Costa, 2023, p. 269-270, tradução minha).⁹

Com a interdição e a criminalização do aborto em alguns países, a mulher tem até hoje seu corpo controlado pelo Estado. Quando escolhe ser mãe, é vítima de tratamentos antigos no parto, que ainda perpetuam diversos abusos e violências, como, por exemplo, quando lhe é negligenciada a analgesia, numa verdadeira tortura, ou quando há possibilidade de tornar o parto menos doloroso com a peridural, sendo este o desejo da mulher. São diversas as formas de sadismo gratuitas institucionalizadas e praticadas ainda hoje, como quando são realizadas a episiotomia e a cesariana, cortes que marcam os/as corpos/as femininos/as sem necessidade real, na grande maioria das vezes. Além disso, muitas vezes, é indicado às mulheres mais velhas, já em idade não reprodutiva, realizar a histerectomia, com risco de seu aparelho ginecológico apresentar episódios de sangramentos recorrentes ou alguma disfunção. Ao invés de tratamentos

9 No original: «À qui appartient le corps de cette femme? À l'Église? À l'État? Aux médecins? Aux patrons? Non, c'est le sien" La réponse n'était pas de tout évidente et la nécessité de réaffirmer cela découlait du fait que c'est justement au nom de sa sexualité et de sa capacité procréatrice que les pères, les maris, les médecins, les juges et les hiérarchies ecclésiastiques s'octroyaient le droit de dominer, de nous permettre ou non d'avoir une vie sexuelle, d'avoir recours à des moyens de contraception, de pouvoir ou non garder un enfant sans êtres mariées, de pouvoir avorter. La conquête de l'autonomie sur ce terrain et la réappropriation de nos corps face à ces figures d'autorité impliquaient de lutter à différents niveaux, de construire surtout sur nos corps un savoir que nous, les femmes, n'avions pas" (Costa, 2023, p. 269-270).

que possam restabelecer o organismo, a medicina, em muitos casos, ainda recomenda a remoção do útero. Essa cirurgia visa mutilar a mulher, o que, segundo Dalla Costa (2023, p. 278), é “Uma abordagem médica que sustenta esse abuso, que concebe o corpo da mulher como uma máquina reprodutiva”. A histerectomia é uma outra forma de controle do corpo de mulheres que se aproximam da menopausa.

CORPO POÉTICO: A NATUREZA – AS ÁGUAS E SEUS ESTADOS

Simultaneamente à experiência imersiva no mar e aos diversos laboratórios somáticos, repletos de imagens simbólicas de ambientes da natureza e estados da água inspirados na leitura de Bachelard (2002), comecei a experimentar algumas corporeidades a partir dessa volatilidade do elemento água.

Em um primeiro momento, devorei Gaston Bachelard (2002), que me deu *insights* para a elaboração do laboratório *Percurso das águas*. Em seu livro *A água e os sonhos*, o autor perpassa por diversos estados das águas, em seus devaneios poéticos, indo desde citações, do mito de Narciso, até Ofélia de Hamlet, além de diversas outras, a fim de percorrer as águas amorosas, águas maternas e femininas, águas mortas e águas violentas. A leitura de Bachelard (2002), em especial, inspirou a pesquisa e apontou uma contribuição muito importante no entrelaçamento da corporeidade à imagem poética.

“As águas” foram um ambiente interno e externo que melhor cartografaram as sensações desse trabalho. Percorri águas uterinas, águas calmas, turbulentas, águas obscuras, o cintilar

de águas iluminadas, a neblina etc. A água foi a atmosfera, a tônica, o guia de cada movimento/estado do corpo, da cena e da dramaturgia. Estados líquidos ou vaporosos da água estiveram presentes em algumas escritas de si e geraram estados e corporeidades que se desdobraram na dramaturgia da cena: mar revolto, afogamento (lutar contra e rendição), qualidades espasmáticas, etc.

No *Movimento 3: Afogamento*, por exemplo, a neblina era a atmosfera que envolvia a cena, partindo de uma escrita de si elaborada a partir de um diário de luto em uma viagem, que intitulei *Quando o mar se confunde com a neblina*:

Resolvi viajar. Pensei que era bom para mim mudar a paisagem. Desse lugar onde estou agora vejo a cidade de cima, ouço seus ecos à noite e de dia vejo a neblina que me impede de ver longe. Ela toma tudo num ponto que se confunde com o mar. Mar e neblina são um só. Parece que a paisagem traduz minha alma. O momento é triste e a neblina são essas águas em mim, densas, que lentamente vagam e que recusam a se dissipar. Elas pairam como fantasmas, me impedem de enxergar o porvir, o devir. Meus desejos escondidos em meio à neblina densa. Será que ainda tenho desejos? Tento me encontrar, o que sobrou de mim ou o que renascerá quando a neblina se dissipar. E é assim que ESTOU, não sou.[...] E no movimento das ondas sinto a minha dor e percebo nesse doce embalo materno, que o luto é como o movimento das ondas, ele vai e vem, ora respiramos fundo, tomamos fôlego e, quando menos se percebe, uma onda imensa te invade e te traga.



Figura 3: *Movimento 3: Afogamento*. Fonte: frame do registro audiovisual de *Uterina*, LANTISS (2024).

Ainda no *Movimento 3*, explorei o *corpo da água-viva* em um momento delicado da peça, fazendo uma transição entre ambientes: de um aquário de águas-vivas para a vista de um barco que atravessa lentamente o mar em um dia de neblina. O primeiro ambiente é construído visualmente por meio da projeção nas três telas do dispositivo cênico (especializadas em dois corredores diagonais e um semicírculo); e o segundo é arquitetado sonoramente com o som de chuva e a buzina de um barco. Ao final dessa última cena, coloco um origami sobre o aquário e o projeto na câmera live. Essas ambientações iniciais da cena visam criar um ambiente límbico e instaurar uma atmosfera nebulosa que paira na dramaturgia da peça, após a perda brutal.

Vídeo do *Movimento 3 – Afogamento*¹⁰:

<https://youtu.be/Ogm5UDd6oEA?si=1-U8Gc8WLUvBkQ3V>

¹⁰ O vídeo que acompanha este áudio foi a paisagem observada em uma viagem, a qual desencadeou a *escrita de si referente*.

CORPOREIDADES DE SI

O espetáculo, conforme ganhava contorno dramático nas tessituras entre corpo, imagem e sonoridade, ia borrando esses corpos investigados nas escritas de si, que ganhavam ressignificações, emaranhados com diversas dimensões (afetivas, políticas, escolhas poéticas e de linguagem), constituindo, assim, essa cartografia de corporeidades de si, como corpos sensíveis, presentes na cena.

OS CORPOS VULNERÁVEIS

*Corporeidade Comática*¹¹

Era uma espécie de corpo mole, dopado, dormente, que se movimentava quase sem tônus, desmontando-se. Na dramaturgia, esse corpo foi escolhido para dar contorno a boa parte do Movimento 1: Mistério. Eu carregava um aquário vazio e me movimentava como se fosse uma geléia, sem forma, em um estado de torpor, cambaleante. Essa corporeidade traduzia poeticamente o corpo do luto, tanto que ela retorna no Movimento 5: Morte em que, simbólica e cenicamente, espalho as cinzas do corpo de minha primeira filha no mar. A cena é a fabulação de algo que nunca aconteceu, pois seu corpo foi doado a um laboratório para pesquisas acerca da Síndrome de Patau (trissomia do cromossomo 13), condição genética incompatível com a vida extrauterina. Coloco aqui esse relato para explicitar o movimento

11 A expressão "comática" faz referência ao estado de coma. Ao trabalhar com o corpo da hibernação, após sucessivos ensaios, minha coorientadora, a profa. Carole Nadeau, sugeriu esse título, como contorno desse estado corporal.

de trabalho com materialidades do real e a sua possibilidade de ficcionalização e poetização. A fabulação da memória é uma importante conquista dessa cena nos trânsitos entre arte e vida.



Figura 4: *Corporeidade Comática. Movimento 1 - Mistério.*
Fonte: frame do registro audiovisual de *Uterina*, LANTISS (2024).

Corporeidade do Afogamento

Nota: O corpo do trauma --> um corpo anticapitalista

O capitalismo espera que sejamos funcionais. O corpo do trauma ou do acidente, em seus destroços, é um corpo anticapitalista. Incapaz de produzir, ele simplesmente existe em sua impossibilidade de ser funcional. É um corpo que está em estágio de regeneração ou não, pois, talvez, esse corpo nunca se

recupere. Não há caminho para voltar ao antes. Após uma vivência traumática, como em um acidente, nascemos outros. Esse novo ser é um estranho de si nascido, gerado por um infortúnio, uma tragédia, uma perda devastadora, um acidente.

Em consequência de graves traumatismos, às vezes, mesmo por um nada, o caminho se bifurca e um personagem novo, sem precedente, coabita com o antigo e acaba tomando o seu lugar. [...] Existem metamorfoses que desorganizam a bola de neve que a gente forma consigo mesmo na duração, esse grande amontoado circular bem cheio, repleto, completo. Estranhas figuras que surgem da ferida, ou do nada, de uma espécie de desengate com o antes [...]. Há transformações que são atentados. (Malabou, 2014, p. 9-10)

OS CORPOS DA REVOLTA

Corpo insurgente e reapropriação do corpo

Todo o percurso final do espetáculo performativo é feito de ações e movimentos de um/uma corpo/a que se reapropria de si, de suas sensações, emoções. Uma mulher que reconquista a sua história e que pode dançar, uma transmutação da dor, por todas àquelas que tiveram suas vozes caladas, que em silêncio adoeceram, que tiveram seus/suas corpos/as mutilados/as ou, até mesmo, morreram na clandestinidade. A dança que vem a seguir é como uma histeria da carne, um grito de revolta até a reapropriação do próprio corpo, um corpo pleno, que resgata o seu poder pessoal e de sua história.

[...] direito ao grito reivindicado por Clarice Lispector, o qual nos faz ver que, ao derrubar as amarras que nos prendem aos modos e comportamentos convencionais, gritar se torna também gesto político. [...] “um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia toda uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror” [...] “O grito que vem da terra talvez seja o grito inaugural, o grito de nascimento, mas pode ser também o grito dos mortos, o grito de renascimento: não de simples início, mas de retorno à vida”¹² (Stigger, 2016, p.13)

Calar é morrer. Gritar é parir, é revoltar-se, renascer. Trazer à luz a memória traumática é ato político de insurgir-se contra leis, pensamentos e formas de dominação do capitalismo e do patriarcado. É não ter seu imaginário rendido pelas forças que cooptam corpos/mentes e espíritos. É, mesmo tendo sido vítima, revoltar-se, denunciar, insurgir-se contra os mecanismos de poder que visam produzir pensamentos vitimizantes, sujeitos vitimizados. É expor a fissura para transcender a dor e religar-se ao coletivo. É não se submeter a formas de colonização dos/as corpos/as, mentes e imaginários. Reinventar-se pela escrita e cena.

Criar é renascer, reexistir, insurreição contra o que se espera do comportamento da mulher. Romper o silenciamento. Visibilizar essas histórias pessoais é visibilizar a história política do nosso país, que, infelizmente ainda hoje, insiste em violar cada vez mais os direitos da mulher. A escolha performativa é a via de denúncia, de agregar forças, de luta coletiva contra o silenciamento. Como falo em determinado momento da peça: – Que nosso útero histórico possa gritar e criar!

12 Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.* p. 41-42.



Figura 5: Movimento 6: Útero Histórico. Fonte: frame do registro audiovisual de *Uterina*, LANTISS (2024).Corpo-espaço: As corporeidades no dispositivo cênico

CORPO-ESPAÇO: AS CORPOREIDADES NO DISPOSITIVO CÊNICO

[...] ser e sua espacialidade não constituem duas coisas distintas. A percepção do objeto exige a percepção do espaço como extensão corporal. O intelectualismo acaba reduzindo o espaço à coisa mesma, porém a experiência revela o caráter indissociável entre a coisa e o espaço que ocupa, pois que ser corpo é estar posto no mundo, e possuir um corpo é estar inserido no espaço (Merleau-Ponty, 2018, p. 205-208).

O espaço como dispositivo cênico foi pensado como um grande útero acolhedor. Desejava transpor à cena essa atmosfera como metáfora poética das escritas de si uterinas. Como

provocação, a Profa. Carole Nadeau trouxe, na composição do espetáculo *Uterina*, a seguinte percepção ao ver um primeiro esqueleto da peça: cada ambiente é uma espécie de representação simbólica desses corpos.

Assim, a área atrás das cortinas/telas era a zona de vulnerabilidades. Meu corpo ali sempre aparecia disforme (ampliado), embaçado, borrado. Era um lugar em que se dava vazão às corporeidades da fragilidade - as mais dolorosas - e à luta contra o afogamento. No espaço cênico entre os corredores diagonais, acontecia um importante testemunho no *Movimento 5* (a elaboração da experiência de reinventar-me pós-trauma), que representava o espaço/corpo social (inclusive uma espectadora era convidada a participar da cena nesse espaço). Por fim, o centro circular, onde aconteciam os momentos mais convulsivos e insurgentes da peça, era um espaço intermediário, entre os corpos vulneráveis e o social, uma zona de turbulências.

O espaço foi pensado também como extensão desses corpos, zonas em que essas corporeidades navegavam. Durante um ensaio, com a provocação cênica de Pedro Guilherme - ator-pesquisador colaborador durante o processo -, foi colocada a necessidade de se construir cenicamente a transição entre esses espaços. Assim, entro em cena rastejando e transitando da zona de corporeidades vulneráveis para o círculo. Essa qualidade de rastejar ou arrastar-me era como me sentia após os processos de parto, tanto no luto quanto na cesárea: era uma dificuldade de me levantar, como se estivesse destrocada.

O espaço, como extensão desse corpo, organizava as zonas para dar vazão às corporeidades: vulneráveis, turbulentas, insurgentes e calmas (após elaboração da experiência). Esses espaços e corporeidades, por sua vez, buscavam borrar suas fronteiras simbólicas, espaciais e temporais, mesmo operando conexões no espaço com imagens e sonoridades.

DAR CORPO AO TEMPO

A dimensão do tempo era muito presente em diversas escritas de si, desde o começo de seus registros. Tenho registros em diários:

*Uma ampulheta que escorre seus grãos indicando o tempo que se foi versus o tempo dos meus desejos. Qual o enredo da vida dessa mulher mãe e da mulher artista? Um descompasso de tempos. Mas tudo na vida para tomar corpo é fruto de um longo processo de gestação, então a narrativa começa a ser escrita antes mesmo que a história se desenrole. O que resiste ao tempo?
Abril de 2021*

O tempo recortava momentos distintos e vivências marcantes de minha vida. Era impossível não olhar para essa dimensão fugaz e mutável, pois os fragmentos de minha história contavam narrativas tão diversas que explicitavam o fator da distância temporal entre essas vivências. Assim, o tempo era um personagem, senão o principal. Precisava tentar materializá-lo em cena, ao vivo, dar contorno à sua fugacidade. Criei, então, um adereço que era uma imagem cartografada desde o começo do processo, como um grande útero ou saco gestacional, que escorria seus grãos, como a grande ampulheta que aparece nesse diário inicial descrito acima.

A peça, assim, tentava trazer para o corpo, para seu corpo-peça, toda imagem ou materialidade significativa que estava presente nos diários e escritas de si. Essa cartografia desses materiais e seus laboratórios investigativos foram fundamentais para encontrar a tradução poética em cena, em sua fase de composição no LANTISS.



Figura 6: *Ampulheta do tempo*. Fonte: frame do registro audiovisual de *Uterina*, LANTISS (2024).

Me despeço aqui com a escrita de si que melhor traduz essa dimensão cíclica do tempo, que tudo regenera. Prefiro ser otimista.

Sempre estive sujeita aos ciclos, inundei-me nas cheias, ressequei-me com as estiagens. Queimeei. Ardi em fogo de desejo e morri queimada com os incêndios que matam os sonhos, em curso de florescer. O tempo que escorre sempre, eu não posso segurá-lo um segundo. Esse instante já passou no tempo em que minha palavra se manifestou e já é passado. O ontem é o instante que escorre, e amanhã é o meu olhar rumo ao sonho. Na passagem das estações vejo a vida em seus ciclos. Morri nesse inverno da alma. Hibernei. Mas agora eu meu curo. Será que a natureza poderá se curar? Me curei com essa grande mãe natureza e com o sorriso da minha vida, Ava, a cheia de vida, como o significado do seu nome.

[...]

*Ava nos soprou outro dia: poeira do mundo. Criar.
É preciso criar, recriar o mundo.
Podemos nos recriar nós mesmos e a esse mundo
apesar de todas as devastações?*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est ce que le dispositif?** Paris: Payot et Rivages, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

COHEN, Bonnie B. **Sensing, Feeling, and Action: the experiential anatomy of Body Mind Centering**. Northampton: Paperback, 2012.

COSTA, Mariarosa Dalla. **Femmes et subversion sociale**. Genève e Paris: Entremonde, 2023.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Corporeidade em psicanálise: Corpo, carne e organismo**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade e Política**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

IACONELLI, Vera. **Manifesto Antimaternalista: Psicanálise e políticas da reprodução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Desterro, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2016.

STIGGER, Verônica. **O Útero do Mundo**. São Paulo. Museu de Arte Moderna, 2016.



Natacha Dias

Artista da cena, pesquisadora e professora, é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP (2023), com a tese Mikhail Tchékhov - uma pedagogia Teatral da Imaginação, orientada pelo Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto. Participou do Programa CAPES-PrInt em 2020/2021, sob supervisão de Stéphane Poliakov, na Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Atuou em diversos espetáculos teatrais, como integrante das Companhia Auto-Retrato e Cia Teatro Balagan, em São Paulo. Na área de ação cultural, foi artista-orientadora e diretora em programas públicos como Teatro e Dança Vocacional, Oficinas Culturais e Fábricas de Cultura. Integrou comissões de prêmios e editais como Elisabete Anderle/SC, Fomento em Teatro para adultos e Teatro do Piá/Curitiba, Fomento e Circulação das Linguagens Artísticas do Município de Chapecó, e Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Desde 2018, é professora colaboradora dos cursos de Artes Cênicas e Teatro da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba II.

*MIKHAIL TCHÉKHOV
E GOETHE – POIESIS
DO VIVENTE*

Natacha Dias

Orientador

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Unicamp

Co-orientador

Prof. Dr. Stéphane Poliakov
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Paris-França

A razão é uma flor
E. Coccia

ATRAVESSAR A *SOLEIRA*

Uma das metáforas de trabalho propostas pelo ator e diretor russo Mikhail Tchékhev é a *soleira*. Sobrinho do dramaturgo Anton Tchékhev, integrante do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e um dos mais elogiados atores de seu tempo, Micha, como era chamado pelos amigos, acreditava na existência dessa região liminar, no sentido concreto, espacial, mas também simbólico. Para ele, a *soleira* era uma espécie de fronteira imaginária, cuja transposição é condição elementar de qualquer ato criativo. Comparável também aos processos místicos de iniciação mística, a *soleira* requer disponibilidade da atriz ou ator para reconhecer o espaço do *entre*, aquilo que prepara a transformação.

Em janeiro de 2021, no auge da pandemia da COVID-19, mesmo com toda a paralisia que pairava sobre o mundo, no segundo ano de meu Doutorado, era evidente que precisava avançar, se quisesse penetrar verdadeiramente no território poético tchekhoviano. Sabia que era necessário ter acesso direto aos documentos legados pelo artista, suas anotações, manuscritos, aquilo que me permitiria tocar diretamente na matéria complexa de seu pensamento, acessar o movimento de suas ideias, reconstituir, ao menos, alguns dos passos que traçaram sua pedagogia. Embora o acervo¹ que desejava consultar estivesse na Inglaterra,

1 Refiro-me ao Acervo Deirdre Hurst du Prey, legado por uma de suas principais colaboradoras no Estúdio que Tchékhev manteve na Inglaterra, entre 1935 e 1939. Hoje, esse acervo é mantido no Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, na cidade de Exter, Inglaterra

foi da França que me chegou um aceno anfitrião, mais precisamente por meio do Dr. Stéphane Poliakov, professor da Université Vincennes Saint Denis, Paris 8, que se dispôs a supervisionar meu estágio sanduíche. Pesquisador e artista com longa trajetória nos estudos de teatro russo, Poliakov me ajudaria a tangenciar as fontes do pensamento de Tchékhov, a dimensão ontológica e espiritual de sua prática, aquilo que, remetendo à sua cultura e aos seus anos de formação como ator do Primeiro Estúdio de Arte de Moscou, nem sempre o Ocidente quis acolher.

Embarquei para a França poucas horas antes das fronteiras com o Brasil serem fechadas, por motivos sanitários - situação que permaneceria por mais quase dois meses. De fato, minha viagem estava agendada para uma semana depois. Mas, ao saber que o trânsito ficaria impossibilitado, já com a bolsa concedida, fiz a mala às pressas e fui até o aeroporto. Após muita negociação, consegui que a companhia aérea antecipasse minha passagem. E, literalmente de sandálias, embarquei rumo ao inverno europeu. Ao chegar ao país, embora quase todas as atividades comerciais estivessem funcionando com restrições, tive a possibilidade de acompanhar as aulas do professor Poliakov e, a partir de suas indicações, passei a frequentar diariamente a Bibliothèque Nationale de France. Ali, tive acesso a alguns textos raros, os poucos que abordam a obra tchekhoviana sob uma perspectiva mais teórica. Foi quando também tive acesso a uma parte de sua biografia que, embora quase sempre desconsiderada, interessou-me justamente por evidenciar o que foi, provavelmente, seu maior fracasso profissional: a montagem do drama rítmico *Le Château s'éveille*, experimento que, antes anunciado pelo próprio Tchékhov como a concretização de suas ideias sobre um "Teatro do Futuro", seria recebido com ironia e frieza pelos críticos franceses e vaiado pelo público (Dias, 2022). Por esse motivo, a estadia de Tchékhov em Paris, entre os anos de

1931 e 1932, acabaria por se tornar uma *soleira* árida, mas, ainda assim, importante de ser transposta pelo artista. Afinal, foi essa experiência falida que lhe permitiria compreender a urgência de abandonar a dimensão idílica de seus próprios sonhos e dar a seus projetos de transformação do teatro uma forma objetiva, estruturando-o, tijolo a tijolo, sob a forma de uma arquitetura pedagógica. De minha parte, imaginei que a ida à França também resultaria em ter os planos principais frustrados, já que não poderia consultar o acervo inglês, porque as fronteiras entre os dois países vizinhos permaneceriam fechadas durante os seis meses de minha bolsa. Exatamente na semana em que eu me preparava para retornar ao Brasil, abriram-se, finalmente. Novamente com as rotas alteradas e, às pressas, atravessei o Canal da Mancha e tive em minhas mãos os documentos que embasariam a maior parte de minha tese e, também, este texto.

IMAGINAÇÃO E ORGANICIDADE

O reconhecimento de que a imaginação é o núcleo central do legado de Mikhail Tchékhov não é, por si só, uma novidade. No início de suas investidas pedagógicas, ensinava o que ele próprio experimentara no trabalho direto com Stanislávski, Leopold Sulerjitski e E. Vakhtangov, no Primeiro Estúdio. Ao contrário de reproduzir exatamente o que esses mestres ensinavam, afirmava: “Tudo era refratado pela minha percepção individual e era colorido pela minha relação pessoal com o que eu havia percebido” (Chekhov, 2005, p. 77-78, tradução nossa)². E, de fato, ao articular conscientemente a voz de sua própria individualidade

2 No original: “Everything was refracted through my individual perception and was coloured by my personal relationship to what I had perceived”.

criativa à herança artística que recebera, Tchékhov estruturou um pensamento sobre a atuação que, alinhado à chamada *arte da vivência*, elege, em lugar da *memória afetiva*, a imaginação como principal dispositivo da ação orgânica poética.

Desde meu primeiro contato com alguns dos exercícios tchekhovianos, notei o modo como propunham uma relação com a imagem capaz de mobilizar desejo, sentimento e ideias. Dessa maneira, a imagem não representava, mas projetava e encarnava existências, como se a própria teatralidade surgisse como fissura emergida das sólidas camadas do real. Diferentemente de todas as outras técnicas que eu conhecia, a imaginação ali era abordada não como produto secundário, derivação quase espontânea do processo mecânico e físico da técnica, mas o próprio combustível, substância objetiva, que movia a engrenagem da ação.

Já no doutorado, dedicada ao tema, era necessário adentrar também em outros territórios para os quais o ator, diretor e pedagogo deslocara-se, indo além inclusive das paisagens teatrais. Conforme amplamente mencionado por professores e pesquisadores que se debruçam sobre sua obra, a Antroposofia – ciência espiritual fundada por Rudolf Steiner – era um desses campos referenciais de sua obra. Penetrando nele, fui conduzida por caminhos que me levaram a um território bem menos mencionado, embora amplamente explorado por Tchékhov: as formulações de Johann Wolfgang Goethe, nas quais encontrei sementes importantes cultivadas pelo artista, em seu modo de conceber as leis criativas do mundo orgânico na criação teatral. Isso porque o grande escritor alemão, transcendendo o escopo de sua atuação artística, concebeu também uma abordagem fenomenológica que, no início do século vinte, comporia as principais bases metodológicas da Antroposofia. Mas, se foi graças

ao interesse pelas ideias de Steiner que Tchékhev passaria a mergulhar diretamente no pensamento goethiano, é necessário considerar também uma influência indireta dessas ideias em sua obra, considerando laços de parentesco entre a noção de organicidade, conforme considerada na linhagem Stanislávski-Tchékhov, e a penetração do poeta alemão no ambiente artístico russo a partir do século dezenove.

Como destaca Stéphane Poliakov (2007), é na estética e na filosofia alemã que se pode encontrar as origens do vitalismo e do espiritualismo stanislavskiano. O pesquisador francês remete, ainda, o próprio assunto da vida orgânica, depois desdobrado por tantos autores, aos estudos morfológicos de Goethe. Por sua vez, Wunsche (2015) identifica, em todos os movimentos da vanguarda russa, incluindo o concretismo, a marca de um idealismo francamente oposto ao pensamento francês *bergsoniano* e que se fazia presente na valorização da intuição, da perspectiva holística e na determinação de uma atitude metafísica ante a natureza.

Presentes desde sua fase romântica, foi na maturidade goethiana que tais princípios ganharam uma abordagem particular. Então, já bastante conhecido em toda a Europa, graças ao sucesso de seus romances de juventude, o poeta decide deixar a vida agitada de Frankfurt. Em Weimar, inspirado pelas ideias imanentistas de Baruch Spinoza, direciona seus estudos sobre a natureza para os *processos* que sustentam e criam a vida no mundo orgânico. Na época, escreveria a seu amigo Eckermann: “Só somos originais porque não sabemos nada” (Goethe apud Molder, 1993, p. 17). Compunha-se, assim, uma dimensão do orgânico na arte que, mais que capturar o fenômeno visual e biológico, propunha-se a discernir as forças e estruturas universais. A própria criação poderia ser compreendida como um organismo

vivo, de partes inter-relacionadas não mecanicamente, com movimentos de transformação não controláveis pelo artista, mas cujos modelos podem ser captados pelo subconsciente, a partir da sensação e da intuição. Tais definições, como se nota, harmonizam-se fortemente com os princípios da cultura teatral stanislavskiana.

Na contramão do tecnicismo ordenativo predominante na ciência no século dezenove, seus estudos sobre botânica o levavam a um modo de conhecimento não baseado no julgamento de qualquer evento isolado, nem tampouco na dissecação das partes de dado objeto. Seu método cognitivo valorizava a *observação* como meio de apreensão objetiva das leis morfológicas da natureza. Regido por essa *poiesis* essencial, todo objeto poderia ser reconhecido em sua totalidade por meio da formação de sua *imagem* na mente (Marques, 2012), aspecto fundamental de sua metodologia, que seria destacado por Steiner.

De fato, até o século dezenove, a ciência moderna parecia seguir exclusivamente o caminho das religiões dualistas que tomam a natureza orgânica como produto de uma criação divina externa a ela; nessa visão, o demiurgo (Deus) gera suas criaturas e depois se afasta, de modo que a *essência* resta sempre separada do objeto natureza. Encampada por Kant, tal visão será refutada por Goethe (1993) que, adotando a lógica monista de Spinoza (1632-1677), reconhecerá “Deus na natureza e a natureza em Deus”.

De modo prático, Goethe buscava as causas dos fenômenos físicos não apenas na previsão do comportamento exato da matéria. Se a trajetória de uma bola de bilhar pode ser previamente conhecida a partir do cálculo das forças e ângulos aplicados ao atirá-la, por exemplo, é porque esse movimento se explica pela lei de causa e efeito, determinada pelo mundo

sensorial. Diferentemente, o poeta alemão acreditava que as características da vida orgânica são determinadas por uma *forma substancial*, um *modelo*, ou *tipo*, cujo reconhecimento implica mobilizar mais do que nossos sentidos físicos. Assim, seria por meio de um *juízo contemplativo* (depois rebatizado por Steiner de *juízo intuitivo*), faculdade que integra alma-espírito-corpo, que se pode acessar o *idear* (o *todo*), essa *finalidade* superior que determinará o processo orgânico, sempre em conformidade com sua *essência* (Marques, 2012).

Em alguns de seus escritos, Goethe refere-se a uma “ideia primordial”, presente nos reinos vegetais e animais. Mais do que um conceito intelectual ou uma força abstrata de intenções poéticas, essa ideia seria o *verdadeiro elemento orgânico* dentro do organismo, sem o que este não existiria como tal. É a *alma* (*psykê*) que vive e se manifesta no organismo; neste caso, não se pode determinar onde termina o corpo e onde começa a alma (ou vice-versa), pois se trata de duas realidades que comungam as mesmas manifestações orgânicas (Marques, 2012). Novamente, essa concepção naturalista, na qual as instâncias materiais e espirituais, ou ainda físicas e psíquicas, são indissociáveis, dialoga com a escola da *vivência* (*perezivanie*) stanislavskiana muito mais do que o fazem as escolas franco-deterministas do naturalismo europeu. Para Stanislávski, o natural, o orgânico, tomado como força criativa elementar, subsiste em nosso *subconsciente* criador, que pode ser acessado apenas indiretamente, a partir de meios conscientes e voluntários. *A arte da vivência* stanislavskiana, conforme o artista:

Somente está acessível à mais hábil, genial, inacessível e milagrosa artista: nossa natureza orgânica. Nenhuma técnica atoral, por mais sutil que seja, é comparável a ela. É a natureza que decide tudo, em última instância. Essa

ideia e atitude em direção à nossa natureza artística é muito típica da arte da vivência, disse Tortsov com entusiasmo (Stanislavski, 2003, p. 30, tradução nossa)³.

A arte da *perezivanie* é inconsciente, elementar e descontrolada em sua própria textura. Nesse ponto, orgânico, natural e inconsciente são sinônimos. Mas a consciência pode nos aproximar dessa arte criativa, desempenhando um papel indireto. Conforme Poliakov (2007), o termo russo *perezivanie* tem conotação emocional, referindo-se à experimentação de algo, tanto nos sentimentos como na sensação do eu físico, para provocar a ação. Ao contrário da *arte da representação*, a *perezivanie*, ou vivência, traduz a perspectiva stanislavskiana da arte como “vida experimentada” (Poliakov, 2007, p. 30), processo de desvelação do particular em sintonia com a essência e uma finalidade superior, mas sempre a evitar a mera aplicação de modelos fixos e reproduzíveis.

Esses aspectos relacionam-se diretamente com a *erlebnis* (*experiência*), outro conceito fundamental da estética alemã que remete a Goethe. Como prerrogativa epistemológica, a dimensão experiencial faz com que a observação do mundo orgânico seja completada pela atividade do sujeito, o qual se torna, então, capaz de elaborar o próprio processo reflexivo. *Observar*, *intellectualizar* e *idear* são os três procedimentos destacados pelo poeta alemão, numa espécie de reinterpretação da dedução aristotélica que – envolvendo, equanimemente, os fatores externos e subjetivos – recolocará a própria atividade do pensamento como evento a ser notado. O conhecimento faz-se, então, pela concomitância de dois vetores, de fora para dentro e de dentro

3 No original: “Sólo está al alcance de la más diestra, genial, precisa, inaccesible y milagrosa de las artistas: nuestra naturaleza orgánica. Ninguna técnica actoral, por sutil que sea, se puede comparar con ella. Es la que decide en última instancia. Esta idea y esta actitud hacia nuestra naturaleza artística es muy típica del arte de la vivencia - dijo con entusiasmo Tortsov”.

para fora. Ao fim, ambos os pontos de partida resultam transformados pela *experiência*, e o *idear* emerge não como explicação ou ilustração do fato, mas como revelação das causas, da *essência* dos fenômenos visíveis.

METAMORFOSE E TOTALIDADE

Dotado de um vocabulário bastante original, e fundamentalmente disposto em duas de suas obras, *Teoria das Cores* e *A Metamorfose das Plantas*⁴, esse legado científico goethiano não encontraria legitimidade em seu tempo, mas posteriormente traria contribuições importantes na composição dos novos paradigmas da física quântica, por exemplo. Nessa mesma época, Tchékhev apropria-se diretamente de algumas das leis científicas delineadas por Goethe. Em aulas dos anos trinta, o artista russo mencionará detalhadamente os estudos do escritor sobre as cores, bem como seus desdobramentos empreendidos por R. Steiner e Albert Steffen, como material útil à composição de *atmosferas*. Um de seus métodos criativos mais originais, o trabalho com as *atmosferas* pressupõe uma plena identificação entre o ser/estar e o fazer do ator. Fundamentalmente, propõe deslocar a origem da ação do sujeito, ao mesmo tempo em que tampouco a localiza fora dela. É do contato entre o dentro e o fora que a ação surge, entre o espaço concreto e limitado e o tempo criativo e ilimitado. Assim, a *atmosfera* acaba por afirmar, na cena, uma espécie de presença radical, onde o indivíduo e o meio apresentam-se dissolvidos um no outro, modificando-se

4 As reflexões científicas de Goethe também podem ser conhecidas a partir da leitura de sua correspondência pessoal e incluem também interessantes estudos sobre geologia e mineralogia.

mutuamente. Sobretudo, a *atmosfera* tchekhoviana assume evidentemente uma dimensão cronotópica, na acepção goethiana definida por Mikhail Bakhtin (1997), como vivência organizada simultaneamente no espaço e no tempo.

Mas é a partir da *morfologia*, campo de estudos inaugurados por Goethe (Molder, 1993), que se pode notar a presença mais evidente desse universo teórico-prático sobre a pedagogia de Mikhail Tchékhov. À morfologia associa-se a *Doutrina da Metamorfose*, cujas leis e princípios parecem-me servir de inspiração direta a Tchékhov, oferecendo-lhe modelos de operação e vocabulário. Jamais redigida com pretensão conclusiva ou explicativa, e sim sob a forma de ensaios que tinham o objetivo de estabelecer paradigmas de avaliação diante da transitividade da vida, a *Doutrina da Metamorfose* goethiana proporciona uma imagem, uma exposição clara à visão e aos sentidos exteriores daquilo que era captado pela intuição interior observante. Isso incluía a experiência da *antecipação*, como uma espécie de visão espiritual a ser preenchida com conteúdo empírico (Molder, 1993). De forma semelhante, a *antecipação* é um fundamento presente na metodologia de Tchékhov, que se desdobra tanto nos exercícios plástico-expressivos quanto na abordagem do papel ou do texto, sempre a projetar invisivelmente a imagem do processo que se efetivará em movimento ou ação gestual na cena.

Em conferência ministrada em 1936, posteriormente transcrita e batizada sob o título de *Teatro do Futuro*, Mikhail Tchékhov utiliza a ideia de *antecipação* também para relacionar o trabalho criativo à dimensão ética do ofício. Seria, assim, aquilo que demarca o primeiro estágio do processo do ator e da atriz, como um momento absolutamente necessário, embora sem resultados imediatos e aparentes, uma atitude geral e intuitiva em relação ao material artístico. Algo semelhante, diz Tchékhov, aos

movimentos sub – ou super – conscientes, que nos ocorrem na infância e nos levam instintivamente aos estados de apaixonamento, pelo simples coletar e dar forma às impressões e materiais oferecidos pela vida, indiferentes à rapidez do mundo.

Nós não nos apaixonamos pelo futuro; tomamos grosseiramente o presente. Temos medo de perder tempo no primeiro período de amor e antecipação. Devemos nos apressar. As circunstâncias da vida cotidiana nos exigem isso, e nós ignoramos e saltamos esse terno período (Chekhov, [1999-2000], p. 4, tradução nossa)⁵

Não se pode confundir a antecipação tchekhoviana, ou goetheana, com qualquer espécie de previsão casualista e realista. Não se trata daquele tipo de conhecimento que nos faz, por exemplo, evitar atravessar uma parede por saber que nos causaria ferimentos; antes, refere-se a uma imaginação criativa, que envolve *ver* algo invisível na realidade aparente e também *criar* algo inexistente no mundo sensorialmente percebido. O artista deve ser capaz de transformar todo tipo de ideias e conceitos abstratos em imagens viventes, ou seja, dotadas de fluxo orgânico e morfológicamente constituídas. Assim, Tchekhov propõe que o ator traduza em imagens a recordação ou invenção de objetos e paisagens ausentes, ou a sensação de uma música, por exemplo. Reforçando o aspecto pedagógico e experiencial desse processo, Tchekhov destacará o modo como isso resultará não somente em uma intervenção objetiva do artista na cena, mas em uma transformação subjetiva em seu espírito.

5 *The theatre of the future*, 1936. Consultado pessoalmente no Acervo Deirdre Hurst du Prey, do Dartington Trust and The Elmgiant Trust Archive, na cidade de Exter, Inglaterra. No original: "We do not fall in love with the future: we take crudely of the present. We are afraid of spending time on the first period of love and anticipation. We must hurry. The circumstances of our daily life demand this of us and we ignore and skip this tender period".

Por exemplo, se você criar uma paisagem estranha e interessante e se concentrar nela, você notará que essa paisagem mudará você. Isso é novamente uma grande maravilha. Sua criação influencia você, o criador e a alma do criador transformam-se sob a influência da própria criação. Essa é realmente a habilidade de um artista – ser modificado por sua própria criação (Chekhov, 2020⁶, p. 5, tradução nossa)⁷

É, sem dúvida, o mergulho na morfologia goethiana (e steineriana, por consequência) que permitirá a Tchékhev superar a tônica antagonista que pareceria prevalecer, nos debates artísticos russos do período, ao se debruçarem sobre a dicotomia forma e conteúdo. Para o sobrinho de Anton Tchékhev, não se trata de fazer prevalecer uma sobre a outra, mas de assumir que a vida surge da própria polaridade entre matéria e forma. Seu pensamento compositivo parte da noção goethiana de que a transformação se apresenta como desejo tácito, afirmando-se em todos os níveis da criação atoral.

Na abordagem da transformação como princípio compositivo, porém, recusava-se a qualquer tipo de exercício de teor puramente mecânico ou que levasse a representações fixas e estruturadas sob paradigmas gerais. Para ele, a prática do movimento é sempre uma dinâmica reflexiva do sujeito com o objeto artístico, envolve intencionalidade e se caracteriza pelo esforço de aprimoramento não do efeito, mas, sim, da qualidade de percepção em relação ao objeto artístico, seja isso um gesto, uma postura, um deslocamento espacial. Exemplo típico de tal

6 Aula de 08 de outubro de 1936. Disponível em <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/596>

7 No original: "For instance, if you create a strange and interesting landscape, and if you concentrate on this beautiful and strange landscape, you will notice that this landscape changes you. This is again a great wonder. Your creation influences you, its creator, and the soul of the creator changes under the influence of his own creation. This is really the ability of an artist – to be changed because of his own creation".

abordagem, parece-me, são os chamados *Quatro Irmãos: Senso de Facilidade (ou Desenvoltura), de Beleza, de Forma, Totalidade (ou Integridade)*⁸. Esses quatro princípios são operadores filosófico-compositivos que, ao que me parece, constituem a própria tradução artística de Tchékhov sobre as leis goethianas da metamorfose. Interligados, os *quatro irmãos* são aplicados em exercícios que exploram o movimento orgânico para o ator, além de servirem no trabalho voltado à percepção do conjunto da obra teatral.

O *Senso de Facilidade, ou Desenvoltura*, é comparado, por Tchékhov, a uma impressão de leveza, ou a um leve toque de humor, artístico e conscientemente aplicado sobre onde se concentra possível esforço, ou sobre qualquer coisa que possa reunir sentimentos pesados. Refere-se, assim, também à impressão externa que a obra deve causar, preservando a multiplicidade que, conforme defendido por Goethe, é presente em todo fenômeno orgânico. Por sua vez, a *Facilidade* está contida na *Beleza*, que, para Tchékhov, não é um juízo intelectual ou estético, determinado pelo efeito produzido, pelas combinações estruturais ou harmônicas do objeto, mas uma sensação psicofísica a ser experimentada pelos atuantes durante a prática criativa. Assim como o *Belo* para Goethe, o *senso de Beleza* tchekhoviano concentra-se nos aspectos invisíveis e dinâmicos da experiência estética; a busca de seu elo primordial com a *Verdade* concentra-se na apreensão individual da potência formadora das coisas, mais que em seu valor comum e externo de “exibição”. Tchékhov propunha, desse modo, que os atores experimentassem o *Senso*

8 Dos originais *Feeling of Ease, Beauty, Form, Wholeness (ou Entirety)*. Na tradução para português, *Wholeness* e *Easy* se traduziram por *Integridade* e *Desenvoltura*, termos que opto por substituir por *Totalidade* e *Facilidade*, com o objetivo de buscar uma conexão mais próxima aos usos práticos desses conceitos.

de Beleza por meio da realização de gestos muito simples, atentos ao prazer e à satisfação gerada por cada movimento, mas sem imprimir neles qualquer sentimento.

Por sua vez, o *Senso de Forma* tchekhoviano engloba os dois primeiros - *Facilidade* e *Beleza* (Aspergher, 2008) - e só pode ser compreendido à luz da transitoriedade que a morfologia goethiana prevê. Para o poeta alemão, a palavra *Gestalt* (forma), que designa o ser em sua complexidade, só pode ser utilizada se consideramos que tudo, em especial as coisas orgânicas, jamais estão totalmente em repouso ou terminadas. A forma deve ser, portanto, abordada não como aquilo que é, mas como o que será. Sob tal perspectiva, Goethe diferencia *Gestalt* (forma) e *Bildung* (formação), a fim de reconhecer espacialmente algo que se fixa por meio da experiência apenas por um instante (Moura, 2019). Similarmente, no início de suas atividades pedagógicas, Tchekhov não escondia sua profunda insatisfação com os treinamentos de formação atoral que isolavam a dimensão figurativa da forma nos assim chamados “exercícios plásticos”, abordando a educação do corpo a partir de referenciais estéticos e exteriores. Através das práticas de Eúritmia, ramo artístico da árvore antroposófica, descobriria como acessar o princípio goethiano da própria forma como evento cronotrópico. Assim, é na liminaridade entre o “ser” e o “aparecer” que o ator tchekhoviano não apenas reconhece, mas torna compreensível e partilhável o fenômeno formal dinâmico, instaurado entre a matéria e a imagem que se ausenta, entre o que está de passagem e o que permanece.

Além dos *Quatro Irmãos*, o trabalho técnico tchekhoviano envolve o aprendizado, ou experiência, das forças motrizes da natureza, princípios produtivos vitais que atuam na concretização das formas; conforme detectados por Goethe, envolvem *Polarität* (polaridade) e *Steigerung* (intensificação):

Esses pares de opostos são ligados à própria materialidade dos fenômenos e objetos, seguindo o princípio de “atração e repulsão”. O outro princípio é o “impulsionador da natureza” e de ordem espiritual, que tem por objetivo a busca de uma “ascensão”. Os dois princípios reúnem em si matéria e espírito e são responsáveis pela criação das formas (Goethe apud Moura, 2019, p. 360).

Reconheço um paralelo entre essa ideia de *intensificação* e a descrição que Tchékhev faz da *linha básica* da composição. No capítulo “A composição da performance”, do manuscrito de 1941, o autor toma como exemplo a peça *Rei Lear* para analisar o modo como seu destino trágico avança, não a partir de uma sequência progressiva de ações visíveis, como na lógica do drama aristotélico, mas criando uma sensação harmônica pela conjugação de acentos, contrastes, continuidades e rupturas, tal qual nos processos vegetais. Composta sempre por três *clímax* principais, a peça, ou o papel, não precisam ser acessados cronologicamente no processo de ensaios, mas podem ser compreendidos pela abordagem direta desses pontos específicos, em que se concentrariam transformações energéticas evidentes.

A lei da *polaridade* participa, na atuação tchekhoviana, sempre como um contraste, que permite a diferenciação das coisas entre si; vinculada à fisicalidade da ação, a polaridade pode ser experimentada por meio de diversos binômios, como direções opostas, alto e baixo, leveza e peso e, por fim, *contração* e *expansão*. Esse último binômio, *Ausdehnung* (expansão) e *Zusammenziehung* (contração), caro a Goethe em sua descrição do evento da *polaridade*, é destacado como um impulso interacionista presente em todos os fenômenos viventes. Já as práticas tchekhovianas, segundo Petit (2009), mobilizam diretamente a vida emocional do artista, que também segue o fluxo das forças que se abrem ao mundo e se fecham a elas. Em *Para*

o *Ator*, por exemplo, o primeiro exercício proposto para despertar o corpo é justamente o de “abrir-se” e “fechar-se”. Com isso, não apenas desperta sua própria musculatura, como um tipo de atenção imaginativa, conectada ao externo. Após expandir-se completamente, com todo o corpo, Tchékhev sugere, por exemplo, que o ator imagine-se “cada vez maior” e, igualmente, ao se reduzir à mínima dimensão, deve agir como “[...] se quisesse desaparecer corporalmente dentro si mesmo, e como se o espaço à sua volta estivesse encolhendo” (Chekhov, 2015, p. 7).

Por último, o *Senso de Totalidade*, ou *Integridade*, é um dos princípios mais importantes destacados por Tchékhev, não apenas por englobar os outros três “irmãos” anteriores, mas também por ser um conceito que perpassa todos os outros elementos de seu sistema, na afirmação de uma visão de mundo do artista. E, nesse sentido, aproxima-se, uma vez mais, de Goethe, para quem a noção de *totalidade*, embasada num sentimento místico, pressupõe que “[...] as partes em sua individualidade participam da totalidade e a observação do exemplar singular conduz ao *todo*” (Moura, 2006, p. 109); por isso, cada evento só pode ser apreendido, verdadeiramente, quando observado sob a constante dinâmica de interação da qual participa, no intercâmbio permanente entre os fenômenos externos, tangíveis e visíveis, e o interno.

Antes da aplicação prática de seu sentido orgânico, foi a dimensão filosófica do conceito goethiano de *totalidade* que ajudou Tchékhev a superar a crise pessoal e artística que atravessou na virada dos anos vinte. À época, em meio à guerra civil, quando era um dos mais aclamados atores de Moscou, Tchékhev se viu impedido de atuar por episódios de pânico, depressão e até mesmo de alucinações. Foi nesse período que se voltou para os estudos da Antroposofia, a partir do que concluiria que

seu sofrimento era fruto de um tipo de fragmentação da própria consciência. Assumindo o argumento goethiano de que o sentimento de si como totalidade é premissa da criação artística, Tchékhev assim justificaria, posteriormente, o motivo de seu afastamento do Teatro de Arte de Moscou, ocorrido em 1917:

O que perdi no período de minha crise interna foi o senso, e até mesmo um sentimento intuitivo, do todo. Foi por causa desse senso do todo que nunca me ocorrera que um papel em uma peça, ou uma história, ou simplesmente uma personificação de alguém pudesse realmente não ocorrer conforme esperado. Dúvidas dessa espécie eram desconhecidas para mim. Quando estava prestes a desempenhar um papel ou, como acontecia na minha infância, quando ia lançar uma piada mais ou menos eficaz, era fortemente dominado por esse sentido do todo que estava por vir e, com plena confiança nisso, começava a realizar sem hesitação o que quer que estivesse ocupando minha atenção naquele momento. Desse todo, os detalhes surgiam por conta própria, e apareciam objetivamente diante de mim. Nunca inventei os detalhes, sempre fui apenas um observador do que vinha à luz a partir do senso do todo.

Esse futuro todo (do qual nascem todos os detalhes e particularidades) não se exaure ou se extingue, por mais que prolongue o processo de dar à luz. Só posso compará-lo com a semente de uma planta, onde todo o futuro dela está esplendidamente contido. Quanto sofrimento recai sobre aqueles atores que subestimam o valor desse surpreendente sentimento, fundamental para qualquer trabalho criativo (Chekhov, 2005, p. 26, tradução nossa)⁹.

9 No original: "What I lost in the period of my inner crisis" was a *sense*, and even an *intuitive feeling*, of the *whole*. It was because of this sense of the *whole* that it never occurred to me that a part in a play or a story or simply an impersonation of someone might not actually come off. Doubts of this kind were unknown to me. When I was about to play a part or, as happened in my childhood, throw out a more or less effective joke, I was strongly gripped by this feeling of the *whole that was to come*, and with full *confidence* in it, I began without the slightest hesitation to carry out whatever it was that was occupying my attention at the time. Out of this *whole*, the details emerged of their own accord and appeared objectively before me. I never invented the details and I was always merely an observer of what came to light out of the *sense of the whole*. This *future whole* (out of which all the details and particulars were born) was not exhausted or extinguished however long the process of coming to light lasted. I can only compare it with the seed of a plant, in which the entire future of the plant is contained in such a wonderful way. How much suffering falls to the lot of those actors who underestimate the value of this amazing *feeling* which is fundamental for any creative work".

Desdobrando-se em princípio poético-compositivo, o sentimento do *todo* serve como parâmetro ao trabalho individual do ator tchekhoviano, na definição da forma tangível que compõe cada célula de sua ação física. Assim, Tchékhev recomenda diversos exercícios nos quais há um estudo rigoroso do começo, meio e do fim de cada movimento, cena, monólogo ou mesmo da peça inteira. A precisão resultante disso deve poder ser transmitida claramente à audiência, de modo que, à primeira vista, a aplicação tchekhoviana do conceito de *totalidade* o aproximaria do *mégethos*, noção aristotélica de grandeza que cumpre a função de ajustar a medida da ação à capacidade de percepção humana (Oliveira, 2009). Contudo, Tchékhev transcende esse entendimento ao incorporar, em seu pensamento compositivo, uma perspectiva sintética típica das tradições orientais, para as quais a unidade é, evidentemente, um esquema finito do incomensurável, convenção limitada do inapreensível. Tomemos, como exemplo, a explicação que o cineasta Andrei Tarkovski, outro artista russo altamente influenciado pela Antroposofia, faz dos *haikais* japoneses, nos quais a imagem simples e precisa oferece apenas um vislumbre de entendimento. O haikai sabe “mergulhar nas profundezas como no cosmos” e, “reflete o mundo inteiro numa gota d’água” (Tarkovski, 1998, p. 130).

O mesmo fundamento permite-nos compreender, em Tchékhev, a importância do *ensemble*. Como qualidade de percepção ampliada, fundamental não apenas no jogo da cena, mas também na construção do espírito coletivo dos membros de um Estúdio (Chekhov, 2005b). É o *senso de totalidade* que permite a percepção e a afinação do conjunto de atores a partir do jogo orgânico e, portanto, harmônico, entre as formas físicas, os sentidos a elas associados e a consciência maior que as constitui. Por isso, qualquer prática tchekhoviana demandará dos atores a

capacidade de perceber os eventos extrassensoriais que tecem as relações vivas da cena. Como na seguinte lição, proposta por Tchêkhov a atores norte-americanos nos anos quarenta:

Sentem-se em círculo para que vocês possam ver um ao outro. Para ser sensível aos outros, não basta apenas ver ou ouvir a outra pessoa. Devemos ter um órgão imaginário e despertá-lo em nós mesmos. Nesses exercícios devemos todos nos levantar ao mesmo tempo, sem que nenhum acordo tenha sido feito entre nós (Chekhov, 1985 p. 91, tradução nossa)¹⁰.

Como se nota, a intuição é, como em Goethe, “posta sob a vigilância do olhar” (Moura, 2006, p. 296), em uma atitude investigativa na qual o objeto, nesse caso, a ação cênica, é inserida no meio circundante. Como resultado, os exercícios realizados sob tais princípios frequentemente surpreendem os próprios atores, que se veem diante de feitos concretos, com enorme qualidade comunicativa e expressiva e, no entanto, surgidos como que “magicamente”, como produtos de uma verdadeira *inspiração*. Ao contrário de algo dogmático, a intuição é vista aqui como atividade imaginativa, a ser pragmaticamente desenvolvida.

FANTASIA EXATA, ENTRE PERCEPÇÃO E CRIAÇÃO

Ao abdicar do juízo racional, o ator tchekhoviano opera exatamente o que Goethe nomeou como “fantasia exata” [*exacte*

10 No original: “Sit in a circle so that you can see each other. In order to be sensitive to one another, it is not enough just to see or hear the other person. We must have another imaginary organ, and we must awaken it in ourselves. In this exercise we must all get out at the same time, without any agreement have been made among us”

sinnliche Phantasie], uma capacidade de percepção do objeto pelo sujeito que não é passiva, tampouco puramente especulativa, de modo a evitar conclusões demasiado particulares. Em termos resumidos, a *fantasia exata* adiciona ao plano material, visual e espacial da coisa observada a dimensão criativa do tempo. De acordo com Bakhtin, essa concepção cronotópica de Goethe projeta o *além* e o *fantástico* não como aspectos complementares da realidade, mas como forças desorganizadoras, que impedem “[...] o mundo real e a história real de se condensarem num todo completo, sólido e unificado” (Bakhtin, 1997, p. 263). É possível relacionar tal compreensão com a etimologia de *Ideia*, que, proveniente do radical grego (*éä*), originalmente significava “ter visto”. O que ocorre aqui, porém, é uma abordagem intuitiva da ideia que, objetivamente analisada na relação com os elementos externos do meio, pressupõe um modo não sensível de visão (Rehfeld, 2012).

Foi durante viagens feitas à Itália que Goethe, atento aos indícios de uma *poiesis* orgânica, e imerso nas relações entre as paisagens vegetais e geográficas, viu-se “visitado” pela fantasmagoria de uma planta original, ou “protoplanta”, a *Urpflanze*. Como uma espécie de visão espiritual, a *Urpflanze* aparecia-lhe factualmente diante de seus olhos. Mas, como uma imagem-matriz, não era confundida pelo pensador com uma planta material, real e, sim, com a possibilidade de uma planta, um esquema aplicável que permitia vislumbrar o desenvolvimento da planta em todas as etapas de sua vida (Molder, 1993). Abandonada nas versões finais dos escritos sobre a morfologia, a noção de *Urpflanze*, no entanto, seria fundamental para levar o poeta a conceber o “fenômeno originário”, *Urphänomen*, fundamento estético de natureza estruturante, arquetípico e abstrato, que lhe ajudará a conferir coerência aos movimentos sensíveis que observava.

O *Urphänomen* e a *Urpflanze*, como manifestações da *fantasia-exata* goethiana, atestam a união entre os olhos do espírito e os olhos do corpo, e têm a finalidade de firmar um conhecimento sobre as leis da formação da vida. Em um de seus encontros com seu grande amigo, o escritor Friedrich von Schiller (1759-1805), Goethe conta ter-se dado o seguinte diálogo sobre o assunto:

Foi então que expus a metamorfose das plantas com vivacidade e com alguns traços de pena expressivos fiz nascer sob os seus olhos uma planta simbólica. Ele escutava e olhava para tudo com grande interesse e com uma marcada faculdade de apreensão; mas quando acabei, abanou a cabeça e disse: “Isto não é nenhuma experiência, isto é uma ideia”. Eu fiquei perplexo, despeitado de algum modo: pois o ponto que nos separava estava delimitado da maneira mais rigorosa [...] Apraz-me muito ter ideias sem o saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos (Goethe, 1993, p. 73).

Os mesmos princípios que estão na base de tais conceitos goethianos são facilmente identificáveis na obra de Tchékhev, especialmente quando analisamos as suas metodologias de *corpo imaginário* e *gesto psicológico*. Em ambas as práticas, o ator ou atriz é convidado a visualizar factualmente o personagem que está a construir, a partir do que se seguem procedimentos imitativos, questionários ou, mesmo, apenas um jogo imaginativo de convivência. Em aula de 15 de abril de 1936, Tchékhev fala a seus alunos, futuros professores, sobre a importância de aprenderem com essa espécie de poder que permitia a Goethe olhar para uma flor “como se a estivesse criando” (Chekhov, 2018, p. 4-5)¹¹

11 No original: “An actor can show his talent by merely coming into the room in such a way that everyone will know he is gifted. Goethe was permeated with this creative power. When he looked at a flower, he looked at it as if he was creating it. This is the right way to approach our work in the theater”.

O sentimento de *verdade* não é um sentimento rígido, relativo às coisas naturais. Realidade e naturalismo são duas coisas diferentes. Para mim, um anjo é absolutamente real, mas não é natural porque é um ser sobrenatural. Meu mundo criativo tem realidade. Tudo pode ser verdadeiro, seja natural ou fantasioso. Goethe, ao falar da imaginação exata, diz que a imaginação é tão exata quanto uma afirmação científica. A imaginação e a fantasia podem e devem ser exatas (Chekhov, 2020¹², p. 2, tradução nossa)¹³

Assim, incentiva atores e atrizes a buscar esse mesmo sentido criativo nas mínimas ações propostas, a produzir sempre “pequenas peças de arte”, não apenas na cena, mas em seu cotidiano e em sua prática pedagógica. Desse modo, seriam capazes de alcançar um tipo de *verdade* artística cuja expressão revela não a cópia, mas o *dever* das coisas do mundo.

DA CONCENTRAÇÃO À CRIAÇÃO

Apenas por meio da *concentração* é que o ator ou atriz podem mobilizar, na cena, as possibilidades criativas do mundo vivente. A partir da fenomenologia goethiana, desdobrada na ciência espiritual de Steiner, Tchékhov aborda a imaginação como um problema conexo ao da concentração. Tal associação é tão elementar, para sua metodologia, que o autor dela trata logo no primeiro capítulo de seu livro, intitulado *Concentração*

12 Aula de 18 de fevereiro de 1939. Disponível em <https://collections.uwindsor.ca/shekhov/item/940>

13 No original: “The feeling of truth is not a feeling of stiffness. natural things. Reality and naturalism are two different things. For me, an angel is absolutely real, but it is not natural because an angel is a supernatural being. My creative world has reality. Everything can be truthful, whether it is natural or fantasy. Goethe, in speaking of the exact imagination, says that the imagination is just as exact as a scientific statement. The imagination and fantasy can and must be exact”.

e *Imaginação*¹⁴. Mais que isso, ao longo de toda a sua trajetória pedagógica, o artista proporá o exercício conjugado dessas duas competências, na crença de que ter uma boa imaginação significa ter uma boa concentração.

Em aula de 15 de abril de 1936¹⁵, por exemplo, Tchékhev (1936) reforça o sentido de “concentração” como “estar com” alguma coisa, ou seja, percebê-la em sua totalidade externa e interna. Em seus exercícios de concentração, geralmente toma como ponto de partida eventos concretos, propondo aos atores, por exemplo, que observem detalhadamente as características de um móvel, um objeto qualquer instaurado no espaço físico ou as estruturas do espaço concreto onde estão. A seguir, propõe que reconstruam seus detalhes mentalmente, com os olhos fechados. Isso sugere que, mais do que uma compreensão intelectual, busca uma qualidade de contemplação ativa, associada a um impulso físico em direção ao objeto, sob a atitude de penetrá-lo (Chekhov, 2020¹⁶).

Ao contrário de um estado de atenção geral, seus exercícios exploram o vínculo perceptivo-imaginativo de modo a reforçar o princípio goethiano de que “tudo o que é substancial pode e deve ser visível” (Bakhtin, 1997, p. 245), e “tudo o que é invisível não é substancial” (Idem, ibidem, p. 245). A partir da concentração, Tchékhev começa a explorar a inscrição do tempo no espaço, os vislumbres de sua ação criadora a partir de imagens mentais. Estas, embora possam ser de natureza auditivas, táteis ou olfativas, são mais frequentemente exploradas nos exercícios

14 Na publicação *Para o Ator*, contudo, o assunto é tratado apenas no segundo capítulo, agora intitulado *Imaginação e incorporação de imagens*, o que contribui para diminuir a importância desse binômio conforme empreendido por essa edição de 1953.

15 Aula de 15 de abril de 1936. Disponível em <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/578>

16 Aula de 1° de maio de 1936. Disponível em <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/581>

tchekhovianos em sua manifestação visual, o que aponta para a mesma importância que Goethe dava à *cultura do olho*, ou seja, sua defesa de que os conceitos abstratos, as especulações e os sentimentos internos e externos se precipitam na atividade da visão. De fato, Goethe desconfiava do que considerava ser uma falsa contemplação interior e, atento à criatividade que o mundo exterior oferece, afirmava que o humano só é capaz de se conhecer “[...] na medida em que conhece o mundo: só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele” (Goethe, 1993, p. 67).

Em aula de 1 de maio de 1936, Tchékhev sugere que seus alunos realizem o mesmo exercício feito por Goethe em seus estudos botânicos: devem visualizar uma planta crescendo, o modo como ela começa, muito pequenina, a aparecer a partir da terra, e tudo o que lhe ocorre depois, até decompor-se. O registro do tempo especializado nessa imagem mental da planta em desenvolvimento torna o exercício goethiano insubstituível e elementar para todo ator, segundo Tchékhev. A partir da compreensão desse princípio, o pedagogo avança na sugestão de que os alunos “vejam”, por exemplo, a imagem de um cavalo transformando-se gradativamente em um homem que bebe um copo d’água e vice-versa, buscando manter a mesma objetividade e fluidez comprovada nas transformações acontecidas em eventos tangíveis.

Bence Nanay (2016) define as imagens mentais pela atribuição de propriedades perceptivas a objetos que imaginamos (mas não vemos), ou pela atribuição de propriedades imaginárias a um objeto que vemos. O interesse na relação entre imagens mentais e percepção, assunto debatido desde a filosofia antiga, contribui para traçar distinções entre diferentes tipos de imagens mentais, voluntárias ou involuntárias, conscientes

ou inconscientes, acompanhadas ou não pela sensação de presença, além de permitir debater o próprio fundamento representativo que participa dos estados perceptivos.

Como ponto de partida, a autora destaca a necessidade de considerarmos a semelhança fenomenológica das experiências provocadas pela percepção e por imagens mentais. Por exemplo, se visualizamos uma maçã vermelha ou se vemos a fruta factualmente sobre a mesa, o carácter fenomenal de experiência será muito semelhante. Para ilustrar, Nanay menciona o “experimento Perky”, em que se solicitou a algumas pessoas que visualizassem determinados objetos enquanto mantinham os olhos abertos e direcionados a uma parede branca. Sem que os participantes soubessem, os cientistas projetaram, de modo muito sutil, algumas dessas imagens na superfície da parede. O resultado foi que os sujeitos envolvidos relataram acreditar ter visualizado imaginariamente os objetos e não os terem realmente percebido. Para explicar o ocorrido, a pesquisadora se vale de algumas hipóteses: primeiro, a sobreposição quase completa entre as regiões do cérebro envolvidas na percepção, sugerindo a coincidência de aspectos dos dois processos. Também são semelhantes os padrões de ativação cortical envolvidos na percepção e nas imagens mentais. Por fim, descobriu-se que os movimentos oculares espontâneos, ocorridos durante a ocorrência de uma imagem visual, refletem os que ocorrem diante da experiência perceptiva visual desse objeto.

Ainda de acordo com Nanay (2016), esses fatores atestam que, por um lado, a experiência perceptiva tem em si mesma um conteúdo, cuja apreensão não depende exclusivamente de um aporte de representações prévias do sujeito; em tal sentido, a sensorialidade adquire um valor pensamental, muito próximo ao *juízo contemplativo* de Goethe e à sua apropriação por Tchékhov

em seus exercícios de meditação com objetos. Por outro lado, são fatores que desarticulam as teses que argumentam que a construção da imagem mental de um objeto consiste em representar apenas o conteúdo desse objeto. Isso porque, caso se tratasse disso, não haveria explicação para as reações fisiológicas e espontâneas ocorridas diante da imagem mental. Conclui-se, portanto, que as imagens mentais herdam as propriedades fenomenais do estado perceptivo e, nesse processo, são acompanhadas pela sensação factível da presença.

O reconhecimento dessa relação experiencial com as imagens mentais já é presente em Stanislávski, em seu interesse direto pelos processos associativos da memória como meio de despertar, não a representação, mas o processo vivo por meio da ação. Isso se manifesta especialmente em exercícios seus, como o “objeto imaginário” ou o “filme de visões”. Em Tchékhev, o que se tem é um desdobramento ainda maior desse processo, por meio da intensificação da sensação de presença espaço-temporal despertada pela imagem mental durante a atuação.

Em uma de suas aulas aos futuros professores de Dartington, em 10 de maio de 1936, Tchékhev apresentou aos participantes um de seus famosos esquemas, o qual ilustrava as etapas por meio das quais a concentração conduz da percepção das coisas concretas à fantasia. Registrado por Deirdre Hurst-Du-Prey, a ilustração mostra o seguinte:

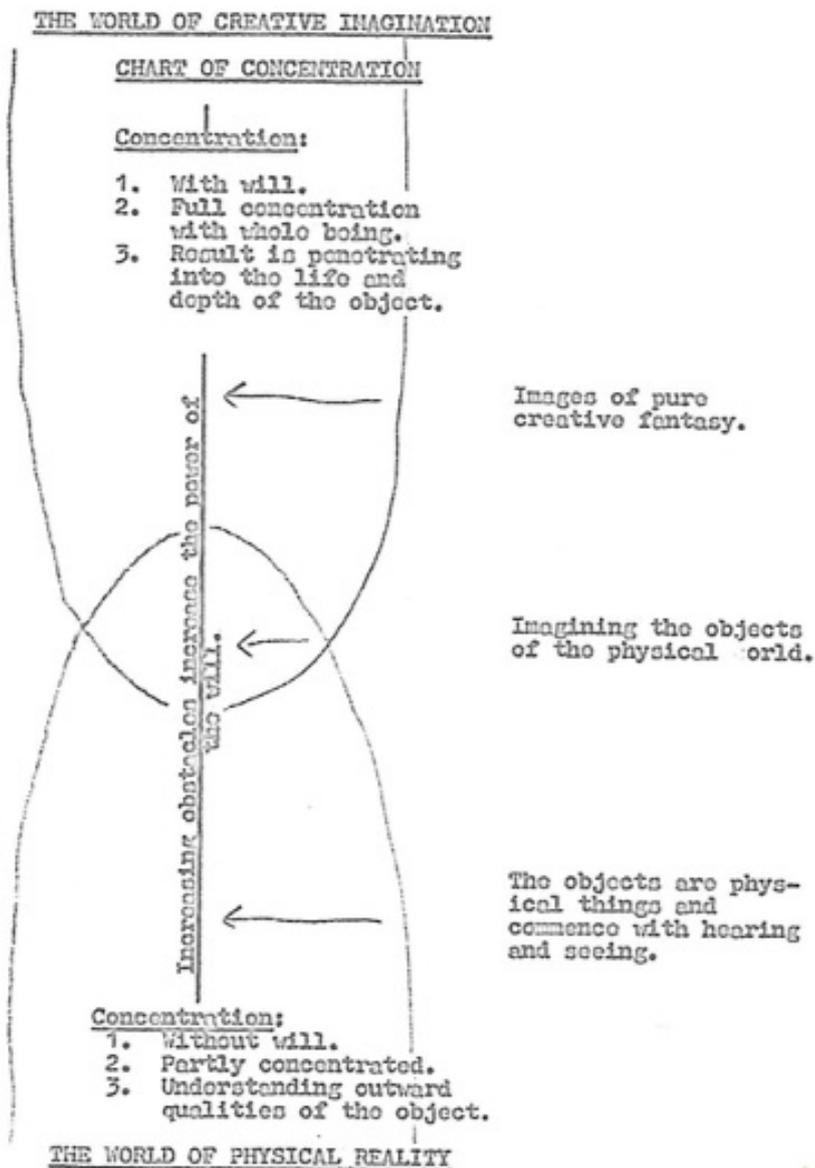


Figura 1. * ARABIC 15 - "O mundo da imaginação criativa"- ilustração sobre a relação entre concentração e imaginação

O processo ilustrado por Tchékhev envolve uma espera ativa (*to wait actively*), em que o benefício do tempo, sob um sincero contato do artista com as imagens, permite-lhe acompanhar como elas se desenvolvem por si mesmas. Dessa maneira, Tchékhev acredita que a criação resulta não em uma reprodução da personalidade, dos desejos e circunstâncias particulares do ator ou atriz. Ação e contemplação, experimentadas como uma *totalidade*, instauram um terreno criativo onde, como na poética definição do filósofo Emanuele Coccia (2018, p. 27), “matéria e sensibilidade - olho e luz - se amalgamam perfeitamente”. Dessa maneira, o que chamamos “inspiração” surge da coincidência entre os sentidos do sujeito e o objeto externamente percebido, a permitir a emergência de um eu-criativo “[...] observador, espectador e testemunha de sua própria atuação no palco” (Chekhov, [1999-2000] p.12, tradução nossa)¹⁷.

17 *The theatre of the future. 1936*. Consultado pessoalmente no Acervo Deirdre Hurst du Prey, do Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, na cidade de Exter, Inglaterra. No original: “[...] the observer, spectator, and witness of his own playing on the stage”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHPERGER, Cynthia. **The Rhythm of Space and the Sound of Time** – Michael Chekhov’s Acting Technique in 21st Century. Amsterdam-NY: Rodopi B.V, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A Estética da Criação Verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHEKHOV, Michael. **Exeter**: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, [1999–2000]. (Acervo Deirdre Hurst du Prey).

_____. **Michael Chekhov**: The Actor is the Theatre. A collection of Michael Chekhov’s unpublished notes and manuscripts on the art of acting and the theatre. materials donated in 2002 by Deirdre Hurst du Prey to the Leddy Library Archives and Special Collections at the University of Windsor. 2020. Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595>. Acesso em: 30 set. 2022.

_____. **Para o Ator**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **Lessons for the Professional Actor**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.

_____. **The Path of the Actor**. New York: Routledge, 2005.

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

DIAS, Natacha. A morte de Quixote e o Teatro do Futuro: uma visão pedagógica da obra de Mikhail Tchekhov. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 2, p. 66–90, 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p66-90. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/203169>. Acesso em: 13 out. 2024.

GOETHE, J.W. von. **A metamorfose das plantas**, Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Lisboa, 1993.

MARQUES, Antonio José. Apresentação e Introdução. In: **Goethe – ensaios científicos** – uma metodologia para o estudo da natureza. AD Verbum Editorial: São Paulo: 2012.

MOLDER, Filomena (introdução e apêndices). In: **GOETHE, J.W.von. A metamorfose das plantas**. Tradução, Introdução, Notas e. Apêndices de Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 1993.

MOURA, Magali. **A ciência de Goethe**: Em busca da imagem do vivente. Revista Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 33, n. 96, p. 339–369, 2019. DOI: 10.1590/s0103-4014.2019.3396.0018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161300>. Acesso em: 29 set. 2021.

NANAY, Bence. Imagination and Percepcion. In: KIND, Amy (ed). **The-routledge-handbook of Philosophy of Imagination**. New York: Routledge, 2016. p. 124–134.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. Estética em Aristóteles. **PHOENIX**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 91-113, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33024>. Acesso em: 29 jun. 2021.

PETIT, Lenard. **The Michael Chekhov Handbook** – for the actor. New York: Routledge, 2009.

POLIAKOV, Stéphane. Processus, vie, action. Stanislavski realiste ou spiritualiste?. **Revue Russe**. n.º 29, 2007, p. 31-48.

REHFELD, D. Kant e Goethe: a semelhança de caminhos distintos. **Rapsódia**, [S. l.], n. 6, p. 117-134, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106542>. Acesso em: 8 nov. 2022.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia**. Barcelona: Alba, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WUNSCHE, Isabel. **The Organic School of the Russian Avant-Garde** – Nature's Creative Principles. Ashgate Publishing Limited: Surrey/England, 2015.



Nathalia Catharina

Nathalia Catharina é doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da UNICAMP, com orientação da Profa. Dra. Silvia Geraldi. Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo/ ECA/USP e graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Formada em língua francesa pela Aliança Francesa de São Paulo. Atua como artista, bailarina, educadora, tradutora, dramaturga e escritora, tendo sido professora nos cursos de Dança, Teatro e Relações Internacionais da Universidade Anhembi Morumbi, além de ter lecionado em diversos projetos culturais junto à Prefeitura e Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Colaborou com companhias de dança e teatro no Brasil e na França (Sorbonne Nouvelle) e foi residente do Tanzlabor Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/ Alemanha.

CARTA PARA DANÇAR

Nathalia Catharina Alves Oliveira

Orientadora

Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi
Unicamp

Co-orientadora

Profa. Dra. Ileana Diéguez Caballero
Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer o apoio do Edital interno Capes/Print-Unicamp de Capacitação em cursos de curta duração no exterior / Projeto PPG Artes da Cena: “IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena” de 06 de outubro de 2020, que me permitiu ir ao México, território que marcou, impulsionou e potencializou grande parte desta pesquisa.

Agradeço igualmente ao Programa de Demanda Social – DS, ao PROEX (Programa de Excelência Acadêmica), ambos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES que me concederam apoio ao longo de dois anos (maio/2021 – maio/2023) para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa de doutorado.

corpo que passeia pelo gosto do Passado
que chora acalantos sobre uma terra seca de prantos

Minha pesquisa teve como foco a análise e a reflexão prática e teórica do solo de dança *Estudos sobre um estado de exceção*, apresentado pela primeira vez em 2017. Busquei desvelar as origens e o desenvolvimento dos procedimentos artísticos, dramáticos e metodológicos que permitiram a realização dessa performance que teve como ponto de partida a vida de cinco mulheres situadas em estados de exceção sociopolíticos ao longo do século XX. A metodologia de base para essa pesquisa é a Prática como Pesquisa, segundo a qual o processo artístico, a reflexão crítica e o conhecimento teórico estão intimamente entrelaçados.

As metodologias guiadas pela prática buscam colocar em permanente fricção três eixos de conhecimento: o primeiro deles é a experiência do processo artístico no corpo, como elemento preponderante; o segundo, a

reflexão crítica resultante da aproximação empírica; o terceiro, o conhecimento teórico conceitual que irá dialogar com a experiência prática. Esse é um tripé referencial fundamental nesse tipo de pesquisa (Geraldí, 2019, p. 144)¹

A Prática como Pesquisa assume um reposicionamento a respeito daquilo que autoriza e/ou valida uma pesquisa cênica. Tal método leva em consideração a investigação como algo encarnado, vivo, sendo a pesquisa um processo contínuo de contaminação entre a experiência prática do corpo, a reflexão sobre esse mesmo processo e os conceitos que possam dialogar e contribuir com a pesquisa artística.

Para este artigo, decido compartilhar com as leitoras e leitores a forma de escrita da tese, tendo em vista que a forma é também conteúdo e conceito da pesquisa. Espero que possam ler este pequeno material também como uma experiência corporal, prática e teórica.

Alice, Rosa, Deena, Tereza e Liubov foram pessoas que encontrei nos meus estudos após a defesa de meu mestrado. Eu vinha me interessando, ainda de forma totalmente intuitiva, por situações de desaparecimento ou de quase desaparecimento do corpo; situações nas quais o corpo se encontra em um contexto de difícil sobrevivência e que, simultaneamente, também encontra formas de resistir a esse mesmo contexto. Essas situações históricas criam qualidades muito específicas de estado psíquico, físico, tônico, humoral, deflagrando corporeidades particulares. Essas mulheres que beiravam a desaparecer

1 Metodologia referencial do grupo de pesquisa coordenado pelas Profas. Dras. Silvia Maria Geraldí, Ana Maria Rodríguez Costas e Marisa Lambert do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp. O grupo "Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea" está cadastrado no CNPQ e pode ser consultado pelo link: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espehogrupo/4528156622405590>.

foram ficando ao meu redor e, de certa forma, fui sentindo que precisavam falar em mim ou, ainda, que eu precisava falar através delas. Elas, que estavam prestes a desaparecer, reapareciam, agora em meu corpo. Antes submersas, agora emergiam.

O que se lê logo abaixo é uma síntese dramática que criei a partir das informações que consegui sobre cada uma delas.

ALICE HERZ SOMMER (1903 – 2014)

RASTRO: Sobrevivente do campo de concentração de Theresienstadt. Diz-se que é a pianista mais velha do mundo e também a sobrevivente mais velha do Holocausto. Aos 109 anos, em 2013, Alice diz: “[...] eu amo as pessoas, me interessa a vida das outras pessoas... Beethoven... é um milagre” (Nupen, 2003). No campo de concentração, lhe deram o direito de tocar piano e fazer concertos, o que os nazistas usavam como propaganda política do regime, afirmando que o campo era “[...] um bom lugar para se viver” (Nupen, 2003).

LIUBOV IÁKOVLEVNA GURIÉVITCH (1866 – 1940)

RASTRO: Liubov foi uma jornalista e escritora russa. Escreveu sobre *A questão da igualdade de direitos das mulheres no meio camponês*. Liubov está às vésperas da Revolução de outubro de 1917. Em carta de 1907, diz: “Estou enviando as assinaturas das nossas camponesas, em forma de declaração das mulheres da Rússia. [...] A libertação das mulheres, podemos igualar à abolição da

servidão e à alforria dos negros. [...] As camponesas carregam todas as obrigações sociais ao lado dos homens, portanto, devem ter também influência na gestão pública” (Schneider, 2017, p. 40).

TEREZA DE BENGUELA (1730 – 1770)

RASTRO: Tereza liderou o Quilombo de Quariterê, que ficava entre Bolívia e Mato Grosso. Lá viviam 79 negros e 30 índios. A história “oficial” diz que ela se matou, mas Tereza foi intencionalmente assassinada em 1770, após ter sido capturada por soldados. Sua cabeça foi colocada no alto de um poste do Quilombo para servir de exemplo aos seus companheiros. Tereza era vesga. Em Quariterê, os objetos de ferro utilizados contra a comunidade refugiada eram transformados em instrumento de trabalho pelos resistentes.

DEENA, ADOLESCENTE PALESTINA SOBREVIVENDO NA FAIXA DE GAZA

(ANO DE NASCIMENTO DESCONHECIDO, SEM INFORMAÇÃO
SE SE ENCONTRA VIVA OU NÃO)

RASTRO: Deena vive na faixa de Gaza, Palestina, sob ataque permanente do Estado de Israel. Deena tem pesadelos com o bombardeio. Deena sonha que, quando volta da escola, não tem onde se esconder e tem medo de dormir sozinha, pois os mísseis fazem seu quarto tremer. Gaza é o lar de inúmeras pessoas expostas a uma situação de trauma contínuo. Deena sente saudades do gosto das tâmaras após o jejum do período de perdão.

ROSA LUXEMBURGO (1871 – 1919)

RASTRO: Revolucionária polonesa, morta com um tiro na cabeça em 15 de janeiro de 1919. Rosa defendia a não liderança dentro do partido, posição divergente dentro da esquerda alemã, defendendo o que chamava de “espontaneidade”, versus a organização sindical. Ela tinha uma deformação na coluna, tendo pernas com comprimentos diferentes, fazendo com que ela mancasse. Rosa fundou a Liga Espartaquista, sendo condenada e presa inúmeras vezes por desobediência civil. Foi intencionalmente espancada até ficar inconsciente e, em seguida, fuzilada. Seu corpo foi jogado em um córrego em Berlim.

E aqui está um trecho do solo apresentado no Teatro do Centro da Terra na cidade de São Paulo, em 02 de dezembro de 2017:

https://www.youtube.com/watch?v=H_Mn7U2qkRE.

O solo de dança e a escrita da tese sugerem uma estrutura de linguagem e sintaxe de acordo com o corpo e pensamento de cada uma dessas mulheres, como se fossem seus corpos a escrever e a dançar. Quais palavras Alice usaria? Quais estruturas sintáticas Deena construiria? A dança resultante foi um solo polifônico, composto de cinco solos, de cinco corpos.

Tendo os rastros em mãos, experimentei encarná-las e perceber como a corporeidade de uma levava à outra. E, assim, a montagem foi sendo tecida. Cada capítulo da tese é dedicado a cada uma delas e segue uma lógica, ritmo, sintaxe, composição

e vocabulário específicos, buscando uma forma de “narrar” ou de compor um determinado passado a partir da história e da ação de recolher e colecionar esses rastros de memória.

**Nada é exclusivo ou oriundo do brilhantismo de um ser humano
Sempre existiu alguém antes da gente.**

Passei a escutar seus corpos no meu, as experimentei vivas em mim, me tornei cada uma delas e fiquei atenta para perceber quais fisicalidades emergiam em meu corpo. Ao encarnar Alice, emergia o que chamei de “urgência testemunhante”, sensação que me levou à ideia de testemunho. Quando eu era Liubov, percebia que a urgência vinha diretamente da carta escrita por ela à Assembleia Russa. Meu corpo buscava literalmente traduzir suas palavras em movimento e a este procedimento chamei de “palavra encarnada”. Tereza trazia imediatamente a sensação de seu assassinato e, portanto, de seu desaparecimento intencional, me levando ainda à contradição trágica entre a “história oficial” e o fato real, contradição que tomei como procedimento e enunciado dramático que impulsionou uma certa fisicalidade. Deena, por sua vez, fez emergir a gratuidade da violência como motivação para o movimento, a urgência da fuga e o sentimento de saudade/falta. Com Rosa, vieram movimentos que projetavam um futuro, movimentos retilíneos sempre do centro para as extremidades do corpo e para além delas.

A escrita é ficcional e é composta por algumas cartas ou entrevistas trocadas entre mim e elas. Tanto a escrita de cada carta quanto a sua “corporificação” são, ao meu ver, uma forma de manter a presença dessas ausências, trazendo luz, quiçá, não às suas mortes, mas às suas presenças sobreviventes, às suas ações em vida, àquilo que lhes permitiu agir e resistir a estados de exceção.

Sobe o azedume
do suor dos obreiros.

A noite cai,
ergue-se a revolta dos estômagos famintos
Narinas de cola emergem do asfalto caído.

A noite cai
surda e estúpida
Acesas as luzes, cai também
Qualquer poesia.

DEENA²

DEENA, AS BOMBAS E O GOSTO DAS TÂMARAS

Primeiras notas:

Ler o que nunca foi escrito.

Sobreviver a um estado de exceção normatizado.

Deena não sabe ler, nem escrever. E, por isso mesmo, como ler o que – ela mesma – não escreveu?

https://youtu.be/OZVrog21_-E

Dançar as tâmaras que não existem mais. Dançar a falta das tâmaras. Dançar a lembrança de seu gosto na boca. Deena me faz refletir sobre sobreviver e ter saudade. Sobre lembrar o

2 Encontrei Deena no livro do jornalista palestino Mohammed Omer, lançado em 2017 pela Autonomia Literária: *Em Estado de Choque: Sobrevivendo em Gaza sob ataque israelense*.

passado. Quase disse lembrar a saudade (!). Quando nossa amizade começou, Deena me falou (transcrevo abaixo o que ela me disse baixinho ao pé do ouvido):

-- Salamaleico! Você é do Ocidente, não é? (Um tempo)
Tá ouvindo? É o som dos minaretes. É a hora que ajoelhamos em direção a Meca e oramos. Agora fica assim, esse silêncio, tudo emudecido. Parece que fiquei surda de repente. As pessoas do ocidente se ocupam em rir das outras, mesmo na hora da oração. Eu não entendo. 'Urid ma'an. Sinto saudades do gosto das tâmaras depois do jejum do período de sacrifício. Eu tenho duas irmãs. Serena e Inocência. São seus nomes. Você quer conhecê-las? Elas estão debaixo desta terra; você sabe rezar?

(Não consigo responder de imediato, vou tentar descrever meu corpo naquele momento:)

Nathalia tem seus olhos cristalizados, como duas testemunhas emudecidas. Nathalia respira suavemente, sente o prazer do ar que entra e sai pelas narinas, não mais. Sente cheiro de cominho, canela e pimenta síria do arroz da avó com quem vivia em São Paulo. Isso faz muito tempo.

– Deena. (Consigo começar a falar, mas não continuo. Tento novamente:)

– Deena, gostaria muito de conhecer suas irmãs. Seria uma bênção para mim. Sim, eu posso rezar. (Nathalia começa a dançar de forma calma, como quem tenta afundar seu medo na terra).

CARTA DEENA – NATHALIA, GAZA. 25 DE NOVEMBRO DE 2019

ALTITUDE: 105 M

Oi, Nathalia. Kayf halik?

Estamos no período do Eid al-Adha, quando comemoramos nosso dia do sacrifício. Lembrei que foi quando você estava aqui. Eu ainda tenho pesadelos com o bombardeio, sempre sonho que, quando volto da escola, não tenho onde me esconder.

Sinto muito medo de dormir sozinha, a casa treme. Desde que você foi embora, comecei a escrever, a “testemunhar”, como você disse. Eu li que testemunhar é como traduzir em palavras nossos sentimentos em uma certa situação, né? Sabe, essa parte é a mais difícil, porque sentir eu sinto e falar também sei falar. Mas tem um espaço vazio entre o que sinto e a palavra, e isso eu não consigo escrever. Você me entende? Você me falou que eu falava como uma escritora, lembra? Eu dei risada na hora. Mas depois tive fé nas suas palavras. Mas a tempestade de areia vem e nos soterra e a gente some. Ninguém nos encontrará. As margens do rio eram cheias de tâmaras, era bonito. Sinto que meu corpo é uma mistura de areia e medo. Eu me sinto meio que seca. Minha boca é seca. Não consigo falar.

CARTA NATHALIA – DEENA, CHIAPAS, MÉXICO, FEVEREIRO, 2021

ALTITUDE: 2.200 M

Marhaba. Ana ktir mabsuit.

Não sei escrever em árabe, mas escrevo como escutei você me dizer:

– Shukran. Shukran, Deena, obrigada por sua carta. Shukran por você deixar suas palavras crescerem como raízes testemunhas que ocuparão o lugar das palmeiras de tâmaras que desaparecem. Por favor, pense que você não vai desaparecer, você precisa acreditar que não irá desaparecer. A utopia, aquela palavra que te ensinei, serve para isso, para continuar acreditando. Lembro de quando nos vimos pela primeira vez, assim que coloquei os pés em sua terra – Salamaleico, você disse – Maleico salam, eu disse. Ojalá, se diz aqui no México. Ojalá te veja pronto, Deena. Ojalá que sí. Ontem comprei tâmaras, lembrei de você. Na verdade, as comprei para lembrar de você e te sentir mais perto de mim.

Sabe o que mais lembro, Deena? De quando falou que queria água – ‘Urid ma’an. E da sua cara quando comeu uns damascos que sua mãe nos trouxe num pano. Depois de um tempo, li em algum folheto, enquanto esperava um ônibus, que “comer é partilhar um sonho”. Lembrei desse momento.

– Aqui estão suas tâmaras, Deena.



Com Deena, vivi na fisicalidade o barulho das bombas, o cheiro de pólvora, o cheiro de ferro sob o sol escaldante, o cheiro de sangue pisado, cheiro de lençol sujo, suado e úmido. E a saudade do gosto de tâmara na boca. Tentei sentir essa saudade, tentei sentir esses cheiros. Para isso, dormi em lençóis sujos (que faz sentir que a vida não vale a pena) e comi tâmaras (que é para a vida valer a pena). E, então, fui percebendo quais movimentos, imagens e dispositivos psicofísicos emergiam dessas situações e que evidenciavam aspectos de violência e de sobrevivência do corpo.

Durante a experimentação e atravessamento de Deena em meu corpo, a todo momento minha boca tentava esboçar uma palavra, porém uma palavra que nunca se concretizava, não se formava palavra na boca. A boca abria como em um gesto de fome, esperando que algum alimento – uma tâmara – me viesse à boca, como que esboçando falar algo, mas é como se a boca tivesse desaprendido a falar, como se a interdição de ser – e, portanto, da fala – tivesse chegado a um ponto que eu-Deena tivéssemos esquecido a própria linguagem. A linguagem que se cria é inacabada, tanto no corpo quanto na palavra. Assim, linguagem e estado de exceção (indubitavelmente relacionado a um contexto histórico) operam de forma interdependente e visível (mesmo que em sua ausência) no corpo que dança. Tento dançar e sou interrompida por uma bomba, tento falar, mas me (nos) falta a palavra. A palavra pode ser vista como reflexo ou legitimação de uma presença, de ser e estar.

São 4 horas da manhã aqui, no sexto dia da guerra de Israel e Deena Zurik deveria estar dormindo. Mas caças israelenses F-16 acabaram de bombardear o quartel-general da polícia com sete mísseis, seguidos de outros quatro disparados contra o complexo de segurança de Ansar; e o barulho estremeceu o prédio de onze andares

onde ela vive com os pais e cinco irmãos e irmãs. [...] não há nenhum sinal de que Deena irá dormir melhor esta noite. Gaza está prestes a entrar no sétimo dia de ataques aéreos, que já mataram mais de 167 pessoas e feriram cerca de 1.200. Segundo as Nações Unidas, a maioria das vítimas são civis, com mulheres e crianças atingidas pela linha de fogo (Omer, 2017, p. 63-64).

Sendo o estado de exceção um contexto permanente – inclusive na Constituição (no âmbito político) e na constituição de nosso corpo dentro deste contexto –, a saída desse estado pede que dancemos, que escrevamos – e, conseqüentemente, que leiamos – uma outra lei, um outro corpo, uma outra língua. Se o estado de exceção já se tornou lei escrita, ou seja, se tornou a própria norma, o que precisamos é criar e escrever o que seria um certo “verdadeiro estado de exceção”; uma outra palavra, outro corpo, outra topologia de lei e linguagem. A contingência dessa exceção permanente pede que ensaiemos uma linguagem que possa, de fato, resistir e mesmo contradizer essa “exceção que se tornou a regra” (Benjamin, 2012, p. 13).

TEREZA³

CARTAS À TEREZA E A SEU ROSTO

CARTA TEREZA – NATHALIA, SERRA DO PIOLHO, MATO GROSSO/
BRASIL. 15 DE ABRIL DE 1768

3 Encontro Tereza em uma pesquisa na internet quando escrevia uma dramaturgia no Projeto Espetáculo do Capão Redondo, Brasilândia e Jardim São Luis, bairros da periferia sul e oeste da cidade de São Paulo. Nosso processo de criação, meu e de Tereza, foi todo atravessado por procedimentos dramaturgicos em forma de abismo, uma camada de dramaturgia que se derramava uma sobre a outra.

Nathalia, Mwadzuka Bwanji.

Esses dias chove demais em Mato Grosso. Eu posso sentir meu corpo quando é antes de chover, ou quando o tempo vai mudar. Eu sinto os ossos. O osso grita. Tem gente que vive só na cabeça e não consegue sentir. Sentir é e é pronto agora. Não é coisa de se aprender, é pronto. É o agora. Foi bom quando você veio aqui no quilombo com mais seu pai, seu filho aquele menino muito quieto. O menino muito quieto e muito. Já o pai. Você está sempre sorrindo, deve ser porque é muito triste essa moça, você. Eu também sou. Isso é quando a gente não encontra mais Deus. Quando a terra não é de quem tinha que ser por direito esquerdo, é porque Deus já não está mais nessa terra. É isso. E você também sabe disso, por isso está sempre sorrindo. Aqui é feito uma mancha no mapa. Eles vão me matar, cortar minha cabeça fora, depois vão dizer que fui eu que me matei. É assim que essa gente faz. Eu já fico tonta só de contar. Vê se escreve sobre isso, mulher. Vê se fala aí na sua cidade que tão me procurando, que vão me pegar e que o que eles vão falar depois é mentira. As pessoas gostam da mentira, parece que preferem mentira que verdade. É assim que é em terra sem Deus.

Vocabulário Chichewa (língua do Malawi, África)

Bom dia – Mwadzuka BwanjiFlor – maruwá

Menina – Mitskana

Amada – Nyamata

Rápido – Bum bum

Devagar – Pang'ono pang'ono

Obrigada – Zikomo

Pai – Bambo

Avô – Agogo amunaA

vó – Agogo akazi

Estou comendo – Ndikudya

Presente (regalo) – Mphatso

Irmã - Mchemwali
Irmão - Mchimwene
Fazenda - Munda
Árvore - Mtengo
Criança - Ana
Vocês são meus amigos - Iny ndiazizanga / mzanga (amigas)
Cachorro - Galu
Gato - Phaka
Amor - chikondi
Coração - Mtime
Corações - Mtima
Escrever - Kulemba
Nós comemos amanhã - Tedyaso mawa

Esse vocabulário funcionava como um disparador de gestualidade no corpo e era parte de um aquecimento. Essas palavras não fixavam gestos que eu repetiria, mas, sim, operavam como estímulos que forjavam uma determinada qualidade de presença, um certo peso. Eu me colocava disponível a ser dançada, agida por essas palavras; como se as letras entrassem em mim e a sonoridade, os *estacatos*, os “s”, os “t”, os “a” e as sílabas tônicas de cada palavra sugerissem um determinado deslocamento, um ritmo, uma torção, uma mudança de plano espacial. Encontrei uma determinada curvatura da cintura escapular, olhos que não focavam em nada e uma disposição irregular dos dedos que se abriam excessivamente, criando espaços enormes entre eles. E então, os joelhos. Para mim, eram aberrantes esses joelhos. Eles passaram a ser preponderantes em relação a outras partes do corpo. Eles se vertiam um em relação ao outro, como se fossem joelhos estrábicos e acabavam por levar todo o restante do corpo a ficar estrábico, inclusive a

C A B E Ç A CORTADA

CARTA NATHALIA – TEREZA, CHIAPAS, MÉXICO, FEVEREIRO, 2021

ALTITUDE: 2.200 M

Tereza, Zikomo Nyamata. Tereza, cada vez mais eu sinto que sou feita de ação, de modificação. Estou sempre mudando por dentro. Sou feita de muitas épocas. Às vezes, começo a falar em uma língua que nunca aprendi. Mas sai assim, da boca. Sai. Hoje eu trabalhei a terra aqui também, Tereza. Primeiro tirei as folhas secas, com a enxada apenas revolvi as folhas secas da superfície. Pang'ono pang'ono, para o trabalho ficar bem feito. Depois colocamos o adubo já com a terra limpa. Você está sentindo que pode chover amanhã? Seria bom agora, para o adubo trabalhar sozinho. Meu chefe disse que estava bom por hoje, para eu sentar e descansar. Meu chefe se chama Elias, ele vem do Malawi, de África e disse que ouviu falar de você, do Brasil. Eles levaram uma colher a mais para mim e comemos todos juntos.

Tereza, sobre a sua carta, eu gostaria de dizer o contrário, mas é verdade. Eles podem te matar e depois mentir, falar que foi você que se matou. Aqui não tem justiça. Eu vou escrever isso, Tereza. Pode deixar. Alguém vai ler. Quem sabe isso impeça que o passado seja assim mesmo. Ou, pelo menos, quem sabe o futuro do passado possa ser diferente. Acho que escrever serve para isso.

Iny ndiazimzanga,

Nathalia.

Tereza em estado de exceção. Julho, 2022:

<https://www.youtube.com/watch?v=eGm1ApWGcc>

O que me chama atenção ao encarnar e encarar Tereza é a cabeça. Ficou martelando em minha cabeça: teve sua cabeça cortada e exposta em um poste. Curioso, pois esse hábito é muito antigo e serve para “dar o exemplo” ao resto da comunidade de um contexto específico. Era o que ocorria já na guilhotina e, como tantas outras barbáries, também foi importada e aplicada aqui na colônia pau-brasil, que tem a bandeira verde amarela, mesmo o pau-brasil sendo de cor vermelha, vai num entender. O costume de retratar guilhotinados se desenvolveu para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: “[...] desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação” (Moraes, 2012, p. 18). Como manter o rosto, essa presença, ainda que na ausência da cabeça?

Danço para impedir a morte, a morte de Tereza e a minha. Danço por preservação ética; danço escrevo para que o rosto, o corpo e a história de Tereza não morram e para que se transforme. Escrevo danço para preservar a sensação de infinito e de eterno que ainda consigo ter. Danço por esperança.

LIUBOV
ENTREVISTAS LIUBOV E NATHALIA
DEZEMBRO 1917 – SETEMBRO 2022
(TRANSMISSÃO RADIOFÔNICA)

NC – Bom dia, Liubov. Bom, segundo o que percebo, podemos entender a Revolução Russa como um momento de estado de exceção, uma espécie de suspensão do tempo histórico, movida pelo intuito de estabelecer uma nova disposição política, econômica e administrativa da Rússia que, até então, ou seja, até o início do século XX, ainda vivia em um sistema feudal e monárquico

(Ai, que refinado isso que falei agora, não?). Mas, desculpe, antes de falarmos sobre isso, você poderia se apresentar brevemente aos nossos ouvintes?

LV - (*Faz um gesto de aceite com a cabeça*). Ну давай же [em russo pronuncia-se *Nu davay zhe!* = Vamos lá!]. Eu me chamo Liubov Iákovlevna Guriévitch. Nasci em 1866 e morro em 1940. Nasço e morro em São Petersburgo. Sou tradutora, crítica teatral, escritora e jornalista. Trabalhei com teatro e literatura, cooperei com Stanislávski em Moscou. A partir de 1905, fui me aproximando da questão feminista. Integro a União pela Igualdade de Direito das Mulheres, a União da Libertação e a Assembleia de Trabalhadores Fabris de São Petersburgo. Desde 1917 trabalho em diversas instituições teatrais de Petrogrado e Moscou.

NC - Obrigada, Liubov. Há uma enorme parcela de textos dedicados à causa camponesa nesta tua época, sobretudo uma carta da senhora datada de 1907, isso mesmo? Poderia nos contar um pouquinho sobre isso, partilhando conosco a respeito de sua atuação na Rússia pré-revolucionária?

LV - Bem, em diversas áreas da Rússia, começamos a escutar rumores entre camponeses e camponesas. Devemos entender que os homens também tinham pouquíssimos direitos e havia muita exploração, mas em relação às mulheres, as condições e relações de trabalho eram ainda piores. Às vezes, isso é “abafado” por representantes do poder local, sargentos etc. Foi o que aconteceu, por exemplo, no verão de 1905 em uma aldeia do município de Podolski, na província moscovita. Eu venho tentando acompanhar esse movimento, escutando todas as partes para conseguir ter uma boa análise. Essa discussão tem um fundo econômico, antes de tudo, e levar o debate apenas a partir da questão de gênero é ofuscar o problema real. A discussão a partir do gênero só interessa ao próprio capitalismo. E tem muita gente ganhando com isso. E não são as mulheres.

NC – Sim, concordo. Nos dividem para nos manipular com mais facilidade, para nos colocar uns contra os outros, mulheres contra homens. Isso não quer dizer que não há inúmeros problemas em relação à inequidade de direitos entre homens e mulheres, pois há, ainda, toda uma concepção cultural machista da sociedade. Você acha que sua indignação diante da falta de direitos das camponesas e camponeses nasce de uma sensação ou de uma ideia? Digo, em qual local assim do corpo você sente essa indignação? Onde toca, digo, fisicamente mesmo, percebe? Qual órgão ou parte do corpo lê a realidade? Como é esse corpo que sente a fome e a raiva? Enfim, as ideias nascem fisicamente, no corpo, não é mesmo? Você sente no corpo essa indignação?

LV – Percebo o que diz. Eu acho que sinto em toda eu, mas bastante aqui na garganta. Mas quem age são meus braços, minhas mãos e também minhas pernas. Mas acho que minhas companheiras camponesas sentem no estômago mesmo, pela fome, e na pele, pelo frio. Como eu posso comer e tenho agasalho, é outro o local do corpo...

NC – *[silêncio para respirar]*. Obrigada, Liubov. No solo *Estudos sobre um estado de exceção*, eu sinto no corpo sua/minha indignação, mas sinto no estômago, ele é o ponto de apoio fundamental para dançar você, Liubov. É esse o meu motor de movimento. E é curioso porque os braços, tais como os seus, se movem muito e muito rapidamente porque sinto frio. Acho que só de imaginar a Rússia com fome e frio a partir das cartas das camponesas, meu corpo não teve como escapar.

DESCRIÇÃO DA FISCALIDADE DE LIUBOV

Muitas máquinas de escrever ressoam suas teclas que batem freneticamente. Fumaça de cigarros e fuligem. Uma névoa de feno também habita o ar. Zona rural. Rússia pré-revolução (sete

anos antes). A Rússia já é uma panela de pressão. Estamos por volta de 1910. Meus braços são facas que abrem caminho em um campo russo de girassóis. Sinto que meus braços e pernas são a versão compactada de muitas mulheres, os braços e pernas de muitas de nós. Oscilo entre os movimentos sobre uma máquina de escrever e os de corte em um campo de capim alto. Minha vista fica embaçada. Estou exausta, sinto que meu corpo tem o dobro de meu peso, como se estivesse dilatado, inchado. Não encontro meu centro de gravidade. A noite cai e permanece em expediente.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zr3fZr0gFvU&feature=youtu.be>

NC – Acho que é um pouco isso, Liubov. Essa dança, enfim, quando danço você em mim (ou quando você dança em mim?), é como um momento de incidência dessa “invisível luz”. Nosso encontro, eu e você, é essa luz e você seria esse escuro do presente, ou, ainda, meu corpo é essa presentificação de você no “hoje”. Ao te “presentificar”, ou ainda, ao nos encontrarmos naquele palco, passo a ser capaz de “responder às trevas do agora”. É assim que sinto. Essa imagem das trevas do agora me leva novamente ao Anjo da história, a alegoria de Walter Benjamin (2013). Esse tal anjo, Liubov, não está passivo em sua época, ao contrário, ele se insere em seu tempo, mas sua ação é a de contradição (o que é diferente de oposição), afinal ele “anda de costas” em seu tempo presente. Ou seja, o anjo “estranha”, duvida, desconfia de seu tempo, embora esteja nele, inevitavelmente. Quando meu corpo encontra o teu, quando, em meu processo de criação começo a experimentar você em mim, Liubov, passo a “andar de costas” em meu tempo. Embora eu permaneça inserida nele – no “meu hoje” –, estou com meus olhos no passado, em você, em 1917 etc.

Há, assim, neste momento da dança, um encontro de tempos, ganhamos – você e eu – uma existência na confluência de tempos, nos limiares entre passado, presente e futuro.

Estou indo encontrar Alice.

Beijos.

ALICE!⁴

POR UM MILAGRE ANTIFASCISTA

CONVERSA COM ALICE SOMMER:

ALICE – Sabe que eu amo as pessoas, me interessa a vida das outras pessoas... Beethoven... é um milagre. Lembre-se disso: a arte é a perfeição das formas inexatas, está escrito na Kabalá.

NATHALIA – Aqui onde estou, na costa de Oaxaca, passa um caminhão de gás tocando a música do filme Cantando na Chuva. Eu acho que eu também amo as pessoas, Alice, mas amo mais as palavras.

ALICE – Eu entendo o que você sente. A música é o que me fez sobreviver, é como se minha alma toda existisse ali.

NATHALIA – Você sabia que minha bisavó paterna nasceu na mesma região por onde você passou? A materna vem de Damasco, Síria. Hoje só se vê ruínas.

4 Depois da invasão da Checoslováquia, a maior parte da família de Alice emigrou para a Palestina e para a Romênia, mas Alice ficou em Praga para cuidar de sua mãe, Sofie, que, na altura, tinha 72 anos. Mãe e filha foram presas e Sofie foi assassinada em um campo de concentração. Em julho de 1943, Alice foi enviada para o campo de Theresienstadt, onde tocou mais de 100 concertos junto a outros músicos, prisioneiros e guardas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_Herz-Sommer.

Toca Sonata ao Luar. Beethoven.

<https://www.youtube.com/watch?v=vxF2MoVmS3k>

CORRESPONDÊNCIA ALICE E NATHALIA

Olá, Alice.

Após muito pensar e refletir, decido te escrever. Quero compartilhar contigo as etapas de nosso processo de criação. Você me acompanha?

Há algo da sua paixão por Beethoven, Alice, que me lembra a paixão que tenho por uma crônica de Clarice Lispector que se chama “Brasília: 1962”. De início, imagino, talvez possa parecer estranha essa correspondência. Longínqua. Esse texto tem como paisagem a inauguração de Brasília, capital federal administrativa do Brasil, mas o que isso tem a ver com você e com Beethoven, não é mesmo? Hoje, acho que posso traduzir essa conexão na palavra mistério. Lispector não está falando diretamente de uma questão política, mas, sim, deixa emergir profundas percepções sobre a precariedade, o mistério e a beleza terrificante de si e do ser humano. Sinto que é exatamente isso que você fala a respeito de Beethoven e que é isso o que você sente ao tocar. Como você diz: “Beethoven é um milagre”. E um milagre é sempre um mistério. Como explicar quando e como os milagres ocorrem? Seria tentar colocar em palavras o inefável e o inexplicável. O sentimento que me mobilizou quando comecei a me abrir para que você dançasse em mim, Alice, foi esse. Era uma sensação de que te dançar era estar em contato com o milagre a partir da minha precária condição, do meu corpo precário, de minha mente precária. Esse também é, de certa forma, um estado de exceção, mas outro, um pouco diferente daquele sobre o qual

já falamos. Em nosso processo de criação, Alice, percebo que se trata mais de um estado de exceção relacionado à nossa existência mesma, à nossa temporalidade humana.

Meu maior esforço foi tentar te colocar em pé ao longo do espetáculo, Alice. Eu estava presa ali no chão, não havia como fugir. Você só ficava sobre os joelhos em mim. Há poucas coisas tão representativas de um estado de exceção como o nazismo que você viveu. Nada mais excessivo do que um campo de concentração nazista, mas também os *gulags* de Stálin, o fascismo evangelizado e as chacinas brasileiras etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc. Mas você abriu um espaço para eu pensar, igualmente, em um outro estado de exceção, profícuo e, esse sim, transformador, que é aquele oposto aos regimes totalitários, que é aquele que emerge, solitário, por uma brecha quase invisível da realidade e que pode ser provocado pela arte. Uma espécie de “espaço” de exceção, eu diria, que é também uma abertura para o milagre, espaço aberto para o poético. No seu caso, essa poesia é a música, esse milagre que você conseguiu fazer sobreviver, no meu caso, a dança e a palavra escrita.

Quando entrei em contato com você, com sua história, com suas falas sobre Beethoven, senti como que uma interrupção de um estado de presença – de existência mesmo – cotidiano para a entrada em um estado de suspensão, um estado um pouco deslocado no tempo. Um estado de milagre. E, enquanto experimentava dançar suas palavras nesse estado de existência, fui atravessada pelas palavras de um texto de Clarice Lispector que me acompanha há muitos anos. Até esse momento, eu ainda não havia entendido por que essa crônica me acompanha há tanto tempo. Ali, Lispector (1978, p. 133) diz que os dois arquitetos de Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, “[...] não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo”.

DESCRIÇÃO DA FISCALIDADE DE ALICE

Começo a dançar Alice apoiada sobre as tíbias e fíbulas. No chão. Os movimentos são circulares; giro em meu próprio eixo corporal. A sensação interna é a de que sou um fantasma. Eu que já estou morta. Um leve sorriso se esboça de tempos em tempos em meu rosto. Aos poucos, os dedos das minhas mãos começam a tocar o ar, como se ali houvesse teclas de piano. Internamente, escuto Beethoven, e a sonata se acelera em meus dedos, assim como meus giros de 360º no chão também alcançam maior velocidade. Essa força centrípeta, juntamente com a integração do impulso dos movimentos das pernas ao empurrar o chão e as mãos que batem mais velozes no ar, me leva pouco a pouco ao nível médio. Permaneço não muito tempo nesse nível até que a aceleração faz com que eu me levante. Desenvolvo no nível alto a ampliação desses movimentos, a partir do desejo de quebrar esse piano imaginário.

A segura do solo das mãos. A terra das mãos. A mão esquerda menos, menos seca. Eu olhava para minhas mãos. Elas sempre estiveram ali, Alice. As suas mãos nas minhas. As suas minhas mãos que dançam. São mãos que sentem o peso de filhos e de fuzis; e que poderiam inverter tudo o que foi contado sobre a história. As mãos estavam lá. Eu as observava. Elas me diziam algo. Mas o que eu escutava? O silêncio escuro de suas ruínas. Escuro como noites sem lua na cidade, que é quando Deus se retira e nos deixa sozinhas conosco, como ocorre em *Rosh Hashaná*, dia noite sem sombra onde nos esgueirar.

ROSA

E O CORPO QUE [NÃO] MORRE

DESCRIÇÃO DA FISCALIDADE DE ROSA

(descrição das entrelinhas dramáticas que mobilizavam meu corpo, que engajavam meu corpo na cena dançada):

Eu, Rosa Luxemburgo, estou sendo observada. Olho para todos os lados até encontrar um ponto no qual me sinta menos vulnerável. Preciso me proteger da morte. Meu corpo demarca uma espécie de cruz no chão, área na qual posso me mover sem ser atingida por nenhum dos fuzis que estão apontados para mim. Meus braços orientam as direções que meus companheiros devem seguir. As paredes dessa área que delimito vão se aproximando e encurralando meu corpo na cena, estou entre um muro e um córrego. Hoje é dia 15 de janeiro. Estamos em 1919. Meus movimentos são cada vez mais contidos e retos. Pausa final antes do meu fuzilamento.

Meu processo com Rosa foi embalsamado por certo sentimento de irmandade. De todas as minhas companheiras – Deena, Tereza, Liubov, Alice e Rosa –, sinto que Rosa era a mais próxima. Talvez por também ter um problema na perna como eu e talvez pelo interesse e proximidade com similares questões sociopolíticas. Mas, para o que me interessou aqui e na criação do solo, Rosa instaura em mim a questão e a importância da experiência – vivida, narrável – para, desta e nesta, extrair qualquer teoria, conceito ou enunciado. Além da questão da experiência, Rosa traz a perspectiva da utopia e da “lida diária” com as contradições históricas no corpo e em seu contexto.

Me parece que Rosa foi uma das mulheres cujo espírito resistiu, cuja produção ainda alimenta outras tantas mulheres,

se conseguimos viver nossa história naquele tempo mais dialético e menos linear, no tempo do tal “Agora” benjaminiano. Para resistir à barbárie, o corpo necessita de uma linha de força contrária, de um tônus contrário, ou seja, uma força antitética cuja intensidade deve anular a força tétrica, fascista e totalitária. Trata-se de um movimento (na fisicalidade mesma) dialético. No corpo. Físico mesmo. Não é metáfora. Falo de um corpo que cria linhas de oposição no espaço e cuja dramaturgia física conceitual também se constitui a partir de oposições temporais. Uso a palavra dialética, porque acredito que ela contemple o que estou querendo dizer. Apenas isso. E porque Rosa tece uma narrativa dialética e concreta com o corpo político, as cartas que escreve estão endereçadas ao público, pessoas comuns. Não obstante, não há cisão entre corpo privado e corpo público em nosso gesto dançado. Minha ideia de utopia existe exatamente aí: nessa não-cisão que é a base de um corpo histórico, corpo que dança história.

https://www.youtube.com/watch?v=OSd_HPp_nQI

CARTA NATHALIA – ROSA. MÉXICO, 2020

ALTITUDE: 2.240M

Rosa, como está? Descobri algo importante nos últimos dias e decidi te escrever. Responda quando puder. Sei que seus dias estão muito ocupados com a escrita e que sua perna dói após ficar muito tempo sentada e escrevendo.

Continuo não tendo uma cozinha limpa. Na cozinha aqui do alojamento há ratos. No quarto onde eu dormia entrava muito escorpião (aqui no México, chama-se *alacrán*). Fui picada por um no dia 4 de janeiro.

Mas um amigo me arrumou um quarto para eu dormir e uma mesa para eu escrever. Rosa, espero que logo você também consiga um lugar melhor para ficar.

Há portas semiabertas flutuando no ar no meio das ruas, parques. Deve ser para que os coiotos de Coyacán, Cidade do México, retornem.

Sopra algo como vento ou poeira – e isso talvez seja aquilo que chamam “fé”. Deve haver xícaras de chá esperando. Por alguém. Em algum lugar. Ali estão as xícaras. Esperando por quem as beba ainda quente. Mas só os coiotos as veem. Na cidade de asfalto tenho dores de cabeça, nas costas, sono, angústia no estômago, formigamento, medo. Não menstruo. E aprendo a ser amiga da minha tristeza. É a primeira vez que sinto assim. Ela está ao meu lado sempre. Não preciso temê-la. Me faz companhia. Não a desdenho. É essa tristeza que muitas vezes me diz: veja, você não está sozinha, eu estou aqui. E essa tristeza diz: há mesmo uma revolução, Rosa. Você me ensinou isso. E é uma revolução constante. Se o estado de exceção é permanente, a revolução também o é. Escrevo porque é só isso que sei fazer; é minha cota de amor partilhável, na verdade.

[Rosa não me respondeu]

CARTA NATHALIA – ROSA. UNICAMP. NOVEMBRO, 2022

ALTITUDE: 680M

Escrevi algo que decido colocar aqui nesta carta, buscando dividir com você uma tentativa de descrição de minhas sensações, conforme eu te dançava. Em nossa apresentação, Rosa, eu sentia que não distinguia exatamente os nossos ossos, mente, órgãos. Tudo parecia um pouco misturado: os meus membros aos seus

membros. Eu estava misturada a você. Sentia que meu quadril era como o seu, largo, mas sou estreita, na verdade; aliás, meu quadril é inclusive meio sem graça. Eu dançava a partir do peso de tua bacia e não da minha. Meu corpo era largo, como teu quadril. Laaaaaaaaaaaaargo.

Meus movimentos nasciam daquilo que foi escrito por você. Se tua luta e palavras são um documento histórico, será que quando eu dançava *Estudos sobre um estado de exceção* contigo, meu corpo também passava a ser um documento histórico? Eu creio que sim.

Obrigada, Rosa.

Um abraço,

Nathalia.

[Rosa nunca respondeu.]

Danço porque não sei.

Ou sei muito pouco. De tudo [nada].

Há uma exceção permanente

Irruptiva.

Esses tempos que vivo em simultâneo 1518 – 1889 – 2021

Porque vocês cinco me dizem respeito.

Vocês que falam em mim e não “por mim”.

E dizem dentro de mim: Basta!

Não é mais preciso falar.

É preciso coragem e calma
para de dentro da exceção à vida,
conseguir ser pele, músculo, osso

Para ser folha, arroz, pão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GERALDI, Sílvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 139–147.

NUPEN, Christopher. **Interview with Alice Sommer: A Surviving Jewish Pianist**. (2003). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xWBiBHM2W8>. Acesso em: 28 set. 2024.

LISPECTOR, Clarice. Brasília: 1962. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; et al. **Elenco de cronistas modernos**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OLIVEIRA, Nathalia Catharina Alves. 2023. **Passagens sobre corpos em estado de exceção: mapas dançantes**. 2023. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2023.

OMER, Mohammed. **Em Estado de Choque: Sobrevivendo em Gaza sob ataque israelense**. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

SCHNEIDER, Graziela (org.). **A Revolução das mulheres: emancipação feminina na Rússia soviética**. São Paulo: Boitempo, 2017.



Pamella Villanova

Pamella Villanova é atriz arte educadora, doutoranda em Artes da Cena pela Unicamp com orientação da Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguilar. Pesquisa as problemáticas do lixo e vem criando obras artísticas que já foram apresentadas nos estados de SP, MG, SC, CE, PI, PR, em conexão com entidades inglesas e nas cidades de Madrid, Zaragoza, Barcelona e Granada na Espanha. Em sua pesquisa de mestrado (UNICAMP - FAPESP), articulou estudos de gênero com a mitologia grega de Helena em uma palestra-performance que circulou por 12 estados brasileiros. É diretora artística do Coletivo Passarinha, que promove ações de arte educação que questionam a sociedade do consumo e do descarte. É gestora cultural do Ponto de Cultura Quintal Garatuja em Campinas, espaço cultural indisciplinar que desenvolve ações em diálogo com redes de artistas da cidade e também territórios das vizinhanças, como escolas e bosques.

*IDAS E VOLTAS:
ENTRE FORMA
E CONTEÚDO,
EUROPA E AMÉRICA
LATINA, A ATRIZ E
A PROBLEMÁTICA
DO LIXO*

Pamella de Caprio Villanova

Orientadora

Profa. Dra. Gina Maria Monge Aguilar
Unicamp

Co-orientadora

Profa. Dra. Victoria Pérez Royo
Universidad de Zaragoza, Espanha

Hoje, enquanto separava os recicláveis de casa para encaminhar para o descarte, pensava sobre o período em que vivemos na Espanha. Faz um ano que voltamos. Foram seis meses em que a percepção aguçada pela experiência de viver em outro território ia conectando nossos passos às reflexões, e cada novidade na paisagem era um potencial assunto. Estava investigando os resíduos sólidos urbanos e como trazer essas questões para o palco do teatro. O planejamento envolvia aprender sobre mediação cultural com ações do Museu Rainha Sofia, conhecer plantas de locais e estruturas de separação de resíduos e experimentar fazer teatro em espanhol.

Este texto é uma tentativa de trazer em palavras escritas as experiências do corpo em investigação. Uma pesquisa feita pelo corpo, no corpo, em diálogo com outros corpos e com conteúdos de diversas áreas do conhecimento. Uma investigação que se faz entre idas e voltas: a investigadora tentando ser produtiva, e a mãe tentando não errar tanto, a dona de casa se esforçando para fazer uma boa gestão do lar e as contradições estruturais num contexto de mudanças climáticas. Aqui, trago algumas reflexões sobre esse lugar complexo de uma pesquisa construída a partir da prática teatral, comprometida com a conexão com as audiências, com a democratização do acesso à arte e à cultura, mas que também leva em consideração outras fricções. Enquanto a dona de casa se esforça para encaminhar seus descartados da forma mais adequada, a investigadora cidadã percebe seu contexto, e a acadêmica trabalha na tentativa de construir uma pesquisa internacional.

As próximas páginas tratarão da vivência junto ao Projeto de Internacionalização CAPES-PrInt de pesquisas acadêmicas, do qual participei por meio de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior (DSE), junto de meu companheiro e nossa filha, como

atriz pesquisadora em uma temporada de seis meses na Espanha, sob supervisão da Profa. Victoria Pérez Royo, da Faculdade de Filosofia da Universidade de Zaragoza. Nessa história de ida e volta entre lixo e teatro, experimentaremos também outros trânsitos entre criação artística e produção cultural; entre investigação e maternidade; entre Europa e América Latina; entre uma capital e uma cidade do interior; entre a matéria objeto e a matéria resíduo; entre instituição e público; entre público e artista; entre português e espanhol.

Nesses muitos entres, as contradições saltam aos olhos. Nessa viagem para o autointitulado centro do mundo, a Europa – tentando construir uma carreira acadêmica com direito a construir conhecimento –, também levaremos em consideração a maternidade e os tempos que podem ser considerados “improdutivos”, entendendo-os como parte da metodologia para essa investigação de artista cidadã interessada na problemática do lixo.

Ao perceber o que é invisibilizado nas cidades, perseguir o futuro dos descartados, fica evidente que tanto a destinação final quanto a reciclagem são assuntos sobre os quais pouco se aprofunda. Pesquisa abordagens performativas para as questões dos resíduos sólidos urbanos desde 2015, mas foi a partir de 2019 que os estudos teóricos foram se aprofundando no contexto da academia. Ao refletir sobre o lixo, as investigações me levaram às discussões sobre o antropoceno (Haraway, 2016; Svampa, 2019), essa era geológica em que vivemos, em que a ação humana se compara a uma força geofísica planetária. Afinal, se as eras geológicas são marcadas por matérias que formam as camadas da Terra, os resíduos sólidos urbanos e suas composições materiais formam parte dessa nova camada que vamos criando a partir da ação humana, desta nova era, chamada de antropoceno.

A pesquisa de doutorado que estou desenvolvendo trata de trazer para o palco do teatro a problemática do lixo, em busca de diálogos honestos com distintas audiências. A ida à Espanha teve como intenção vivenciar ações de mediação cultural no Museu Rainha Sofia, observar o sistema de gestão de resíduos sólidos urbanos, principalmente das cidades de Madri e Saragoça, e também experimentar as práticas teatrais em diálogo com aquele contexto, comunicando-me em espanhol.

Logo que chegamos à Espanha, percebemos que haveria diferenças na forma de descartar os objetos. Era necessário acertar a lixeira correta no horário e dia combinado para que os descartados seguissem sua história. Me lembro da sensação dúbia de ser fácil e, ao mesmo tempo, difícil realizar esses descartes. É fácil, porque basta acertar a lixeira bem perto de casa. Difícil, porque precisa ser feito em determinada hora e em determinado local. Me recorro de um som que revelava contradições: quase todas as noites, quando o caminhão da coleta passava em nossa rua, ouvia garrafas batendo dentro de uma lixeira reservada aos resíduos orgânicos. Era o bar da esquina que descartava vidros de forma bastante equivocada. Esse som me chamava muito a atenção, pensando sobre o futuro daqueles descartados. Imaginava o quanto aquele erro iria atrapalhar o processo de compostagem industrial.

Hoje pensava sobre isso, enquanto preparava os materiais em sacolas e caixas para encaminhar até a Cooperativa de Catadoras e Catadores de material reciclado. Desde esse contexto brasileiro do lado de cá, pensava sobre as mãos que irão tocar aqueles objetos para fazer a triagem, separando por tipo de material. Pensava na importância de manter os resíduos limpos, não só porque ficam armazenados por muito tempo em casa, mas também porque outras pessoas irão manuseá-los

nas esteiras da cooperativa. Lembrava que, na Espanha, havia a orientação de não lavar os resíduos, que chegariam rapidamente às esteiras de triagem e passariam por poucas mãos humanas. Enquanto manuseava os recicláveis cheia de dúvidas, percebi em mim, mais uma vez, a personagem “dona de casa que quer fazer certo e não consegue”.

Essa personagem recebeu seu sobrenome – “que quer fazer certo e não consegue” – pela Profa. Emilia Wanda Rutkowski, da Faculdade de Engenharia Civil da Unicamp. Emilia é especialista em resíduos sólidos e assim nomeou a personagem dona de casa ao assistir uma intervenção cênica desta pesquisa. Ela representa aquela face de dentro de nós que deseja contribuir para um mundo melhor, que gostaria de atuar para salvar o meio ambiente, mas se vê imersa em dúvidas. Algumas dúvidas muito concretas, que surgem ao lidar diretamente com os objetos descartados. Outras dúvidas vão se aprofundando e tocam em temáticas sociais e filosóficas. Trazer uma dona de casa como uma das personagens principais de toda a investigação tem relação com a urgência em comunicar com as plateias desde um lugar de identificação, em contraposição a uma postura de especialista que aponta nossos erros de fora das contradições. A linguagem cotidiana que essa personagem pede e permite é também uma estratégia de mediação cultural, abrindo espaço para a atriz pesquisadora compartilhar os códigos teatrais que sustentam os experimentos cênicos.

A MEDIAÇÃO CULTURAL

A mediação cultural faz parte da investigação, porque, além de haver a necessidade de aprender sobre os conteúdos

urgentes ao refletir sobre a problemática do lixo, também é preciso comunicá-los às audiências. Assim como a personagem dona de casa, muitas pessoas querem fazer “certo” mas estão cheias de dúvidas. Mas, também, é urgente para esta pesquisadora estabelecer pontes a partir dos códigos teatrais, é preciso compartilhar os códigos para que as diversidades possam compor as plateias, para que o teatro não se restrinja a pessoas que têm o costume de ir ao teatro.

As leituras sobre mediação teatral a partir dos escritos de Flávio Desgranges (2003) me despertaram para a importância de compartilhar os combinados que sustentam o teatro. Esse compartilhamento é uma atitude inclusiva que garante que a sutil relação entre palco e plateia esteja sustentada pela cumplicidade de convenções pactuadas (e não somente impostas por uma etiqueta social). Foi lendo Desgranges que percebi a importância de pactuar os códigos como estratégia de democratização do acesso. Afinal, quem se sente confortável para frequentar os espaços de arte e cultura? Quais as estratégias que podemos lançar mão para possibilitar que mais pessoas sintam pertencimento em relação aos eventos culturais? Vi acontecer esse tipo de compartilhamento de códigos como compromisso com a democratização do acesso à arte no Museu Nacional Rainha Sofia, instituição que frequentei durante a estadia na Espanha, em busca de conhecer estratégias de mediação cultural.

Acompanhei, por exemplo, dois grupos escolares que estavam aprendendo sobre a vida e obra de Pablo Picasso. Ouvindo as mediadoras, compreendi um pouco mais sobre o processo de criação de Picasso e, assim, posso dizer que a fruição dos quadros ganhou mais sentidos para mim, me aproximou mesmo daquelas obras de arte. Me fez refletir sobre estratégias para aproximar a plateia das criações teatrais da pesquisa. Com o

objetivo de entender o que pode ser a mediação cultural, vivenciei diversas palestras e conferências, espetáculos de teatro, grupo de estudos, aula de pós-graduação, derivas pelo museu, encontros de populações imigrantes, piqueniques, shows e festas. Essa pequena lista de abordagens já expande possibilidades.

É surpreendente como um espaço institucional como esse museu nacional com nome de monarca se propõe a habitar suas contradições, colocando na mesa (ou na grama) as problemáticas sociais do contexto espanhol em diálogo com o mundo. Além de temáticas urgentes como as questões de gênero, as urgências ambientais e a situação de pessoas imigrantes na Europa, gostaria de destacar algo sobre a forma e a performatividade de algumas experiências que vivemos ali.

*Los espacios hablan*¹ era um convite a caminhar à deriva, seguindo uma mediadora cultural chamada Fabiana Vinagre, uma brasileira colega de profissão, artista da cena - e essa apresentação é relevante, porque, enquanto ela caminhava, nos convidava a segui-la sem enunciar o chamado, nos convocava com seu corpo, sua intenção e sua curiosidade no olhar. Nós a seguimos, experimentando o olhar curioso dentro do museu - onde os sentidos já entram aguçados pela promessa anunciada das obras de arte. Era uma ação de mediação cultural da exposição *Francesc Tosquelles - Como una máquina de coser en un campo de trigo*², que abordava as questões de saúde mental a partir do trabalho do psiquiatra Tosquelles.

Fabiana contava que aquele prédio, antes de ser museu, era um hospital e que havia ali uma ala psiquiátrica. Era um espaço

1 Mais informações em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable-ii>.

2 Mais sobre a exposição em: <https://static3.museoreinasofia.es/exposiciones/francesc-tosquelles>.

daquele tempo em que o que saía da “normose” precisava ser internado, afastado da sociedade, escondido, em condições precárias. O risco desse tipo de estratégia ser retomada é constante, precisamos estar sempre alertas - pensava nisso enquanto o olhar curioso da mediadora me levava para os detalhes das grandes janelas de vidro. Não estava observando as obras de arte, mas a arquitetura e suas histórias.

Em dado momento, ela nos convidou a fecharmos os olhos, seguimos de mãos dadas entre gente desconhecida, sem enxergar, tateando o museu, à deriva, sem destino conhecido. A mediação performativa - como me definiu Fabiana - seguiu pelo museu. O que gostaria de destacar é que essa experiência proporcionou outra relação com o espaço de arte consagrada, uma percepção diferente para mim e para as pessoas que visitavam o museu e viam aquele coletivo caminhando de formas tão estranhas.

Em um outro momento, deram de fazer um carnaval naquele espaço. Foi também um grupo de artistas brasileiras que propôs essa ação³. Saímos de fantasia pelo museu, também discutindo saúde mental. É verdade que o carnaval era mais parecido com o europeu do que com o brasileiro: havia máscaras e trajes de tecido longo, um quê de desfile, um cortejo calmo com pouca música que ficava entre uma passeata e uma festa. Foi uma ação que desestruturou momentaneamente a seriedade do museu, gente de máscara brincando, gente grande e pequena subindo nas estátuas do jardim, entrando nas fontes, cantando alto no meio da exposição. Que relações estabelecemos com as obras de arte consagradas? E com o que não está no espaço de arte institucionalizada?

3 Sobre a atividade, confira: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/curar-institucion>.

Posso citar ainda o esforço que percebi da administração do museu em trazer a comunidade dos arredores para dentro do prédio. Houve alguns cursos continuados de formação em mediação cultural voltados para pessoas imigrantes e aconteceu também um piquenique que trouxe para os gramados do museu diversas culturas que convivem ali no centro daquela cidade que é capital de um país Europeu, mas as quais não fazem parte da cultura do autointitulado centro e cuja existência está em risco constante. Quais as estratégias para exercitar a inclusão no fazer artístico?

Entre muitas obras de arte no museu, encontrei uma que impregnou meu imaginário. E nem estava exposta nas paredes do espaço de arte consagrada: era uma música citada na divulgação de uma atividade⁴. A canção do cantautor madrilenho Chicho Sánchez, intitulada *A contratiempo* me causou espanto e admiração. Ele narra a situação de alguém que pede, desesperadamente, para que as caravelas de Colombo não partam da Espanha. Esta pesquisadora fascinada pelas novas paisagens, encantada com as oportunidades de desfrutar de espaços da cidade, se sentiu pensativa diante da contradição tão profunda que a canção de Sánchez trouxe à poesia. Se essas caravelas não houvessem saído, se a voz tivesse sido escutada, como seria a gestão de resíduos aqui no Brasil?

A CRIAÇÃO TEATRAL COM A PROBLEMÁTICA DO LIXO

Desde que chegamos à Espanha, via nessa nova paisagem muitas lixeiras diferentes e as fotografava. Me lembro das

4 Mais informações em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archipielaago-2023>.

madrugadas assistindo dois ou três caminhões diferentes passando para recolher os resíduos da nossa rua, acomodados em lixeiras separadas por cor. Era sempre alegre perceber a separação dos resíduos na fonte geradora, cada cor de lixeira recebia um tipo de resíduo que seria recolhido por um caminhão específico.

Observava os muitos carros que passavam pela cidade recolhendo resíduos, caminhões grandes e pequenos, lixeiras por todos os bairros que visitei, convites engraçadinhos para acertar a lixeira correta, diversas tecnologias aplicadas na coleta. Me sentia alegre por ver essa separação, tão diferente do bairro que vivemos aqui no Brasil, na cidade de Campinas/SP, por onde não passa a coleta seletiva, não por falta de cooperativas de reciclagem na cidade, nem mesmo por pouca geração de resíduos recicláveis, mas por falta de gestão: não há caminhão enviado pela empresa contratada pela prefeitura.

Lembro também da cena repetida a cada final de desfile de carnaval, a cada final de passeata: uma equipe trabalhando para recolher o lixo do chão, seguida de um caminhão lavando a rua com água e esfregão - isso acontecendo enquanto o país passava por um período de seca severa (Martín, 2024). Contradição. Escuto histórias da população cigana vivendo em vulnerabilidade social às margens da confortável cidade de Madri. Lembro de uma colega comentando que a coleta de resíduos não funciona muito bem em algumas regiões da Espanha, mesmo em alguns bairros de grandes cidades bem estruturadas.

Em minha cabeça os mapas de Madri e de Campinas iam se sobrepondo. A cada percepção de um tipo de tecnologia na cidade, a comparação era inevitável, não por nos sentirmos seres do terceiro mundo em uma cidade evoluída, longe disso, mas para irmos exercitando a imaginação política do que sonhamos para a cidade em que vivemos. Por exemplo, no bairro em que moramos

em Madri, havia um complexo de prédios de acesso público que garantem qualidade de vida para as pessoas que vivem por ali. Entre uma biblioteca, parquinhos e uma horta comunitária, havia também um centro cultural. Dudu Ferraz, meu companheiro, artista e gestor cultural, nos impulsionou a visitar esse centro cultural logo nos primeiros dias. E assim conseguimos uma sala para ensaiar a prática da pesquisa. Iniciei os ensaios com alegria pela oportunidade e também com angústia pela dificuldade de criação solo em sala de ensaio.

Criando teatro em espanhol, investigando a comunicação entre duas línguas parecidas, mas diferentes, e principalmente atenta e estudando essa matéria onipresente que é o plástico, construí uma conferência performativa, uma palestra-performance, obra de divulgação científica e cultural que procura olhar a tragédia nos olhos, provocar reflexões sobre um assunto sério enquanto ri com as próprias contradições.

É a partir da diversão que as cenas de “Plástico, um mito contemporâneo” vão convocando a plateia a ser parte das mudanças culturais e políticas que urgem diante da exagerada produção e descarte de polímeros no mundo. Entre a sala de ensaio e os estudos teóricos, observando a quantidade de plástico consumido e descartado cotidianamente, com a sensação de que, apesar de haver naquela parte da Europa uma série ações de conscientização e mudanças no consumo (como, por exemplo, a não distribuição de sacolas plásticas em mercados e afins), esse material é ainda mais ubíquo, onipresente, abundante e quase invisível.

A metodologia de criação desta pesquisa envolve diálogos constantes com as plateias, e os ensaios abertos são estratégias para superar as limitações da sala de ensaio solo. Pude contar principalmente com as contribuições preciosas de Dudu Ferraz,

assistente de direção e de dramaturgia e da colega e amiga Yenny Agudelo, dramaturga e doutoranda no mesmo programa de pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp, que estava também realizando seu doutorado sanduíche na Espanha.

Depois de dois meses de trabalho em diálogo com a Profa. Victoria Pérez Royo, marcamos uma data para apresentar a peça para sua turma de graduação em Filosofia da Universidade de Zaragoza. Já estava participando do grupo de pesquisa *JUNTA: Núcleo de Investigación en Prácticas Artísticas, Metodologías Feministas y Escrituras Experimentales* com as Profas. Victoria e Elvira Burgos, ambas da Faculdade de Filosofia da Unizar, e de outras colegas pesquisadoras da Espanha e da América Latina. No grupo de pesquisa, vinha há algumas semanas compartilhando o processo de criação do texto do espetáculo, mas percebia que, por meio da escrita, não conseguia me fazer entender. Foi revelador perceber o abismo que ainda há entre a prática cênica e a escrita nesta pesquisa. No entanto, percebi que, quando as professoras assistiram à apresentação, entenderam o que eu estava tentando fazer.

É desafiante trazer para o texto os conhecimentos da prática cênica. A investigação em curso envolve experimentar no corpo os temas estudados, dar forma cênica aos conteúdos, estabelecendo espaço-tempo para a troca de saberes a partir de cenas que sensibilizam para a reflexão. Envolve rir das próprias contradições, mas falar algumas coisas a sério. Convida a plateia a imaginar passagens históricas e outras formas de existência, além de exercitar a imaginação política. O corpo que investiga encontra presença na performance cênica e estabelece conexão com as pessoas presentes. No diálogo, os temas de outras áreas do conhecimento são desenvolvidos com estratégias de comunicação que tocam as sensibilidades da audiência.

As interações entre palco e plateia acontecem de forma fluida, espontânea e, às vezes, surpreendente. Mas como explicar em palavras esses saberes da atriz? Como compartilhar em texto o que faz o corpo no jogo entre forma e conteúdo?

Perceber essa assimetria entre o texto e a cena foi o primeiro sinal que tive de que os conhecimentos cênicos e suas potencialidades estão sendo desenvolvidos e promovem conexão com a plateia, inclusive nesse contexto tão distante do território em que vivo, mesmo me esforçando para falar outra língua em cena. Porém, ainda faltava encontrar forma de escrita capaz de dar conta desse conhecimento singular da prática teatral.

Seguiram-se outras apresentações e conseguimos promover uma pequena turnê por algumas cidades da Espanha, com nossa forma de fazer teatro e gestão cultural, utilizando poucos recursos técnicos. A peça foi apresentada em Madrid, nos espaços culturais Esquina Nua e *La Horizontal*; em Barcelona, no Festival Tudanzas; na Universidade de Granada durante o *IV Congresso Nacional y VI Jornada de Investigadores en Formación Fomentando la Interdisciplinaridad*; e na cidade de Algairén, na região de Zaragoza, durante o encontro *Regenera*, que reuniu ambientalistas de várias partes da Espanha.

Logo percebi que a plateia na Espanha não conhecia uma personagem muito importante da peça, que é aquela lixeira em formato de palhaço. Para nós que vivemos no interior de São Paulo, essa personagem é parte da infância. Então, quando percebi, em cena, que a audiência não reconheceu a lixeira, fui desenvolvendo estratégias para explicar teatralmente quem é aquela figura. Não foi um problema que desafiou a potência da personagem, mas, ao contrário, o palhaço foi ganhando mais corpo ao explicar que é famoso no Brasil dos anos 1990. Ao procurar

formas de descrever como é essa figura, foi surpreendente encontrar na audiência quem o conhecia - principalmente pessoas da América Latina.

27 DE ABRIL - 19H
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
INTERFACULTADES 2 - AULA 1.4

PLÁSTICO

UN MITO CONTEMPORÁNEO

CONFERENCIA PERFORMATIVA

CON PAMELLA VILLANOVA
(BRASIL - UNICAMP - CAPES)

   **Universidad**
Zaragoza

Depois de trazer para a cena essa personagem que chamamos de o *Palhaço que come Lixo*, mas também a *Dona de Casa* (aquela que quer fazer certo e não consegue), o *Petróleo* e a *Mãe Solo*, a atriz se transforma em uma mestra de cerimônias de uma reunião internacional. Ela convida a plateia à imaginação política

- afinal, se dizem que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo (Fisher, 2020), poderíamos tentar fazer um exercício coletivo de imaginar como modificar as previsões futuras de aumento da produção, consumo e descarte do plástico.

Nesse momento, em uma referência a Augusto Boal, a audiência é convocada a um *teatro fórum*, no qual podem imaginar ser outras personagens como figuras públicas com poder político, econômico ou mesmo lideranças de comunidades que vivem arranjos socioculturais que não dependam tanto do plástico; mais ainda, podem trazer personagens que não sejam humanas, que tragam para a cena vozes imaginadas de diversas formas de existência.

Os momentos de fóruns estabelecem comunicação direta com a plateia que pode se colocar como figurante ou protagonista. Venho tentando fazer da cena um espaço-tempo para provocar os sentidos, as reflexões, os hábitos cotidianos e suas estruturas quase invisíveis e, então, convidar as pessoas a organizar seus pensamentos, ao mesmo tempo em que deixam a imaginação viajar.

A prática teatral em si tem sido minha forma de pesquisar. Os estudos teóricos e mesmo as referências científicas e acadêmicas são parte do que sustenta a ação cênica e apoiam as reflexões posteriores. Já o fazer teatral em comunicação com as plateias compõe o principal método de pesquisa. As cenas são construídas, transformadas, lapidadas em diálogo com o público, de modo a permitir que as interações modifiquem a criação teatral.

Apostando nesse método, levei na mala outra personagem que é parte da pesquisa, mas irá aparecer em outro capítulo. Ela também fez uma aparição pelas terras espanholas para estabelecer trocas com as pessoas. Seu nome é Deusa Reduza. É um

mito inventado, história de uma deusa que tem irmãs em mitologias antigas, mas que só conseguiu aparecer agora, depois de muitos anos tentando contato com seres humanos. Em uma das três experiências em que trouxe a Deusa Reduza para o contato com o público na Espanha, perguntei: “o que acontece com o lixo quando sai da sua casa?” E a resposta foi se desenvolvendo até parar nas lixeiras coloridas, nos *contenedores*. Me lembro bem de que não havia, naquela pequena plateia de cerca de 30 pessoas, quem soubesse responder para onde vão os resíduos depois das lixeiras coloridas. É como se a história terminasse no caminho que esvazia os *contenedores*. Nessa ocasião, estávamos no espaço cultural *La Parceria*, participando do Fluxo Festival, produzido pela artista brasileira Luna Safira. Entre as pessoas na plateia, estava minha filha.

A PESQUISADORA E A MATERNIDADE: TEMPOS “IMPRODUTIVOS”, EDUCAÇÃO E RELAÇÕES COM O ENTORNO

Não sei se foi possível perceber ali, no início do texto, que usei aspas para falar sobre os tempos “improdutivos” que acompanharam a ida desta investigação à Espanha. Minha orientadora do Brasil, a Profa. Dra Gina Monge Aguilar, mãe de três crianças e imigrante, já havia me dito que levaríamos um mês para nos adaptar à vida em outro país. E foi exatamente um mês que demorou para minha pequena começar na escola e eu ter tempo para focar nas atividades da pesquisa. Foram semanas em que colocamos nossa filha como prioridade, já que as mudanças eram

grandes e para ela ficou a parte mais intensa, pois iria frequentar a escola todos os dias, convivendo com outra língua, outra cultura e outro tipo de comida.

As aspas em tempos “improdutivos” se referem ao fato de que o trabalho de cuidado ao passo que parece pouco ou nada produtivo, é o que sustenta a possibilidade de qualquer tipo de produção, principalmente no sistema capitalista (Federici, 2019). Como poderia um trabalhador (no masculino mesmo) realizar sua produção sem ter suas roupas lavadas, se alimentar, dormir, criar sua prole e tantas outras tarefas invisibilizadas?

Foi necessário um mês para nos adaptarmos e iniciar a parte prática da pesquisa. Todo o processo, desde a etapa de seleção, envolveu muito esforço, estudo e troca de mensagens com outras famílias participantes do programa de internacionalização de pesquisas brasileiras, para garantir o bem-estar no intercâmbio em família. A presença de uma criança de sete anos, em fase de alfabetização, com todo o processo de adaptação escolar, foi um desafio que dificultou alguns movimentos da pesquisa, mas que, em contrapartida, trouxe contribuições relevantes para a investigação que ainda segue em curso.

Por exemplo, tive a oportunidade de conhecer de perto algumas práticas pedagógicas que se relacionam a temas como evidências científicas na educação, fruição artística na escola pública, estratégias para barrar a violência no contexto escolar, entre outras. Por alguns meses, fizemos parte de uma comunidade escolar que estava vivendo uma transição: a equipe docente, de gestão e as famílias da escola estavam se preparando para tornar a escola uma *comunidade de aprendizagem*. Segundo o site da rede:

Comunidades de Aprendizagem é um projeto baseado em um conjunto de atuações educativas de êxito dirigidas à transformação social e educativa. Esse modelo educativo está em consonância com as teorias científicas a nível internacional que destacam dois fatores chaves para a aprendizagem na sociedade atual: as interações e a participação da comunidade (¿QUÉ SON LAS COMUNIDADES DE APRENDIZAJE?, tradução nossa)

Para uma atriz pesquisadora que se propõe a trazer a educação ambiental para o palco do teatro, expandindo as possibilidades de todos os conceitos envolvidos (teatro, palco, educação não formal, educação ambiental), essa experiência passa a ter uma relevância acadêmica, já que o diálogo com contextos escolares e a discussão sobre estratégias de educação, como no caso das Comunidades de Aprendizagem, também sustentam a prática investigativa.

A vivência na escola municipal de Madri trouxe a oportunidade de participar de um congresso nacional, o *XI Encuentro Internacional de Comunidades de Aprendizaje*, que aconteceu na Facultad de Formación del Profesorado de Oviedo. Nessa ocasião, pude conhecer ferramentas educacionais que buscam entender as diversidades como potencialidades e não empecilhos para a educação formal pública. Em extenso trabalho de coleta e de análise de dados em diversas unidades escolares do país (e, inclusive, de outros países), a rede de comunidades de aprendizagem busca desenvolver “atuações educativas de êxito”, estratégias de ensino-aprendizagem que, a partir da diversidade, promovem maior efetividade nos processos pedagógicos.

Estar acompanhada de uma criança durante o programa de internacionalização proporcionou integração com a comunidade do bairro em que moramos. Promoveu trocas e relações com o entorno. Caminhando todos os dias de casa para a escola,

atravessávamos uma praça com quatro ou cinco parquinhos diferentes, realmente interessantes e desafiadores para as crianças. Ao cruzar o parquinho, quase todos os dias a pesquisa passava por nós nesse caminho não calculado, ao encontrar profissionais da prefeitura recolhendo lixo do chão.

E, se ainda faz falta justificar a relevância dos tempos “improdutivos” que garantem o bem-estar das crianças dependentes de familiares que vão fazer pesquisa em outros países, conto um breve caso que ilustra como a maternidade contribuiu diretamente para as práticas desta pesquisa. Na escola, havia uma professora de educação ambiental que, por coincidência, também é atriz. Seu nome é Laura Hervic. Conhecemos essa professora quando, em uma ocasião, estávamos trabalhando na horta da escola, e foi através do contato com ela que conseguimos marcar uma das apresentações. A troca com o público foi tão rica que, depois da sessão, ficamos mais de uma hora conversando sobre as temáticas investigadas (e bem pouco sobre as formas teatrais). Essa apresentação aconteceu na cidade de Madri, no espaço em que Laura faz parte da equipe gestora, *La Horizontal*.

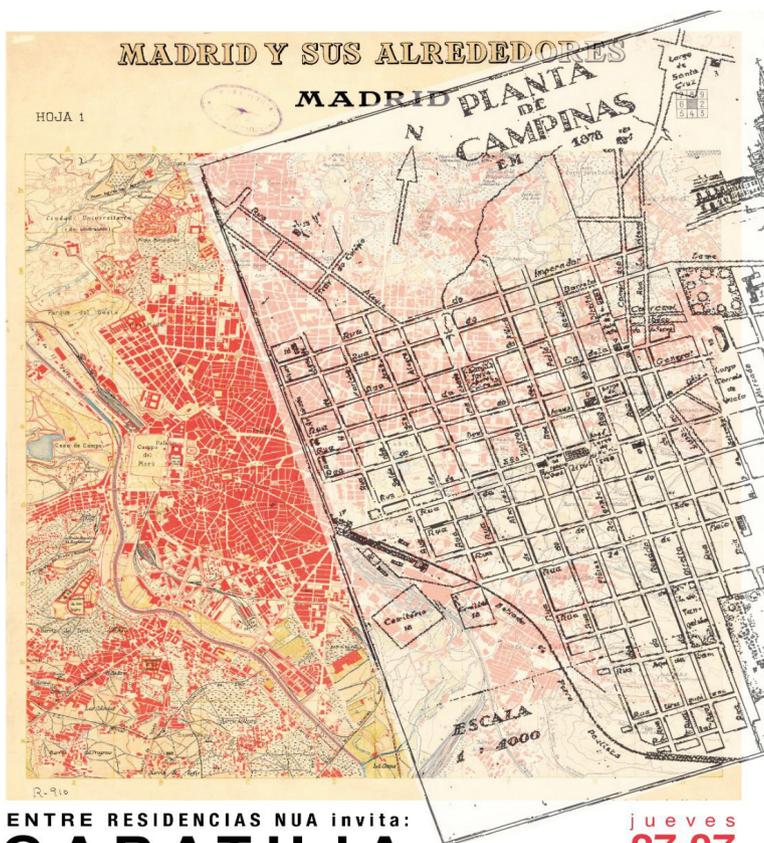
O trabalho de cuidado é fundamental e necessariamente produtivo, mesmo que escape do modelo produtivista capitalista. Ainda assim, escrevo esses relatos aqui para contar que esse trabalho também constrói visão de mundo, relações, pontos de vista e impacta nas metodologias de pesquisa, seja dificultando a velocidade na produtividade acadêmica, mas também possibilitando que a própria construção de conhecimento na universidade, quando realizada por corpos que fazem o trabalho de cuidado, possa ser construída a partir de outros marcos, que podem desafiar o modelo de progresso e crescimento econômico que vem causando as mudanças climáticas nesta era do antropoceno.

A GESTÃO CULTURAL ARTÍSTICA E O PORTUÑOL

Para promover uma pesquisa que se faz em diálogo com as audiências, há que produzir as apresentações. Nesta investigação que tem a prática teatral como metodologia, que busca os encontros com as plateias como alimento para a escrita, se faz importante revelar aspectos de produção cultural. Aqui, em Campinas, fazemos a gestão de um espaço cultural, o Ponto de Cultura Quintal Garatuja, desde 2016, onde são desenvolvidas muitas das práticas desta pesquisa. Quando estávamos na Espanha, estabelecemos uma ponte com o Espaço Cultural Esquina Nua, que fica em Madri e é gerido por Caio Cardeal, um brasileiro que conhecemos durante nossa estadia e com o qual reconhecemos sonhos compartilhados.

Os sonhos compartilhados se tornaram uma parceria entre a Esquina Nua e o Quintal Garatuja, a partir da qual pudemos promover trocas artísticas e apresentações. Destaco nosso concerto de despedida, que foi produzido por nós três: Dudu, Caio e eu, no mês de julho de 2023.

Essa noite foi a materialização de devaneios que iniciamos meses antes, em diálogos com Yenny Agudelo e Oriana Del Mar Salcedo, ambas artistas da cena colombianas que conheci no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp e que, cada uma por suas motivações artísticas, estavam também na Espanha. Certa noite em que “hablávamos” sobre un posible portuñol como estrategia para comunicar con la gente que habla en español o en portugués, Dudu y Ori han iniciado la composición da obra musical “La Pena”, cantada en portuñol. Fizemos um experimento entre o espanhol e o português, que chamamos de “subversiones en portuñol”. Se puede escuchar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=JptH-fRlVv4>.



ENTRE RESIDENCIAS NUA invita:

GARATUJA

Dudu Ferraz, Pamella Villanova e invítadx
(CAMPINAS , BRASIL)

PROGRAMA:

Subversiones
canciones en portugués

La Diosa Reduza
teatro - cuentacuentos

Dudu Ferraz concierto
canción de autor brasileña

jueves
27.07
20:30 h
Aguilón, 7
Madrid

NUA

Então, a criação do concerto de despedida junto de Caio se deu a partir dessas motivações. Em *Subversiones en portugués*, trouxemos poesias, música e teatro misturando as duas línguas, sobrepondo os territórios dos dois espaços culturais. Na programação, além de nós três, convidamos pessoas que fizeram parte de nossa passagem pela Espanha, entre elas o professor de música da escola de nossa filha.

Foi nesse contexto que eu convidei mais uma vez a Deusa Reduza à cena. Ainda não encontrei como trazer essa personagem mítica para meu corpo, a sensação que tenho é que todas as tentativas que realizei até aqui foram interessantes do ponto de vista das trocas com as audiências, porém ainda pouco elaboradas artisticamente pela atriz. Estava com essa sensação naquele momento, pois as tentativas de interpretar a Deusa Reduza me levavam à imobilidade e a partir daí não estava conseguindo desenvolver.

Solucionei esse problema naquele momento, provisoriamente considerando-a como uma obra de arte e me colocando como mediadora cultural. Fiz uma intervenção em *portuñol* contando a história da Reduza, como uma contadora de histórias também inspirada nas mediações que estava vivenciando no Museu Rainha Sofia. Nessa cena, com ajuda de Dudu ao violão, trouxemos aquela canção de Chicho Sánchez, o cantautor madrilenho que narrou a tentativa de parar o percurso das caravelas de Colombo. Era Reduza falando com a tripulação da caravela! Sanchez havia escutado um eco da voz de Reduza, que realmente apareceu nas caravelas e até conseguiu parar a viagem por alguns instantes. Porém, logo a viagem foi retomada e aqui estamos hoje, desse jeito.

Esse nosso devaneio foi costurado com elementos da canção de Sánchez que remetem a locais conhecidos pela população que vive em Madri. Essa narrativa trazia passado e presente, fantasia e dados históricos, de forma a questionar os processos de colonização, durante os quais as vozes que imploram pela redução são abafadas, silenciadas, em nome do progresso que fundou o modelo de cidade que Campinas, do outro lado do Atlântico, busca até hoje.

A GESTÃO DE RESÍDUOS SÓLIDOS URBANOS

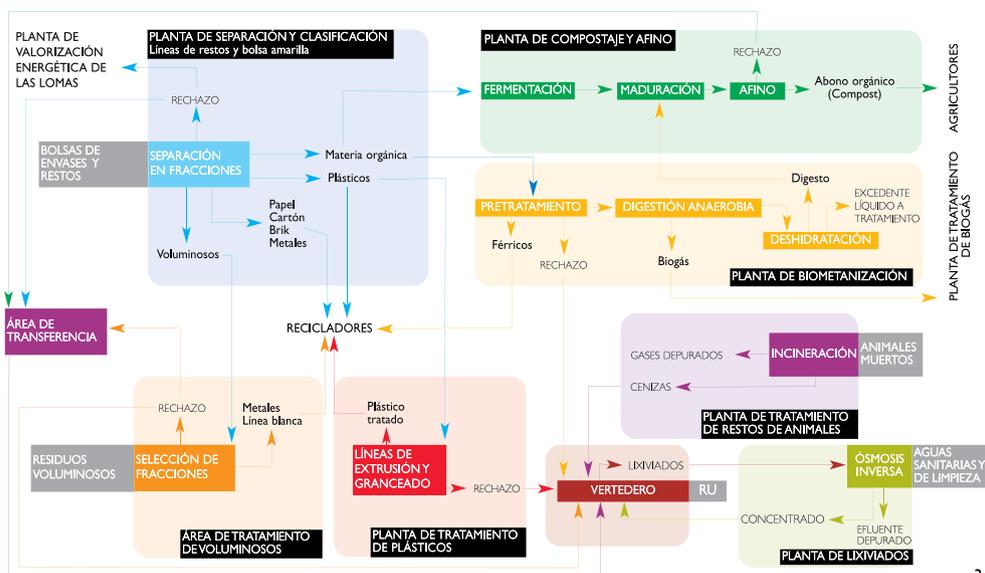
Em Campinas, o primeiro lixão da cidade que começava a ser construída nos modelos europeus, ficou em atividade durante o século XIX e é hoje uma praça, a Praça Carlos Gomes (Praça, 2017), com gramados, coreto e enormes palmeiras imperiais. Em Madri, há o *Parque del Oeste*, com árvores de mais de cem anos, gramados e coretos, onde também ficava o lixão da cidade até meados do século XIX (Moncloa-Aravaca, 2021).

A diferença mais evidente entre lá e cá está na coleta e triagem dos resíduos. É evidente porque essa etapa da gestão é a que mais se aproxima da vida cotidiana. Em Campinas, a coleta seletiva é precária, e a triagem é realizada quase sem apoio do estado, por Catadoras e Catadores de materiais recicláveis, seja em cooperativas, seja de forma autônoma. Já na Espanha, o serviço público se encarrega de trazer tecnologia e informação para a separação dos resíduos na fonte; e garante o posterior encaminhamento para empresas de reciclagem.

Na Espanha, os caminhões que recolhem os materiais das lixeiras levam os resíduos para centros de triagem. Em Madri, estudei esse caminho através dos documentos disponíveis no site da prefeitura dessa cidade, pois as visitas estavam fechadas durante os meses que passamos por lá. Em Saragoça, pude visitar a planta de separação de resíduos e o aterro sanitário da região. Além da tecnologia e dos esforços de educação para a separação na fonte geradora, também há tecnologia para a separação dos resíduos coletados. Cada tipo de resíduo é encaminhado para uma esteira ou prédio. O processo de triagem conta com diversas etapas que envolvem máquinas e mãos

humanas. Pode perceber que o estado garante que, mesmo que a população não realize a separação na fonte corretamente, boa parte dos resíduos sejam separados no processo de triagem. Contudo, tanto nos materiais disponíveis sobre a gestão dos resíduos em Madri, quanto nos cartazes e explicações do centro de triagem em Saragoça, ficou evidente para mim uma parte do processo sobre a qual não se fala muito.

CENTRO LAS DEHESAS. Sistemas de Tratamiento de Residuos



3

Imagem 1: Imagem divulgada pela prefeitura de Madrid, em material sobre o complexo de prédios que fazem a gestão dos resíduos sólidos urbanos da cidade. Fonte: site da prefeitura de Madrid⁵.

5 MADRID. Documentos divulgativos. Confira em: <https://www.madrid.es/portales/muni-madrid/es/Inicio/Medio-ambiente/Parque-Tecnologico-Valdemingomez/Publicaciones-y-videos/Publicaciones/Documentacion-del-Parque-Tecnologico-Valdemingomez/Documentos-divulgativos/?vgnextfmt=default&vgnextchannel=4d602a08cd2e8810VgnVCM100001d4a900aRCRD>.



Imagem 2: Fotografia realizada por mim em visita à planta de separação de resíduos e aterro sanitário de Zaragoza. Fonte: foto da autora.

Os diagramas mostram desde a chegada dos caminhões ao centro de separação de resíduos até os aterros sanitários, transformação em biogás e adubo ou, ainda, envio para a reciclagem. Todas essas etapas são geridas pelo estado. No que tange aos materiais recicláveis, ao final dos diagramas, aparecem os “recicladores” ou o caminho “a reciclar” e, pelo pouco que entendi, essa parte da cadeia sai da alçada da gestão pública, já que os materiais são vendidos para empresas privadas que cuidarão da reciclagem.

Ao mesmo tempo, me recordo da seguinte imagem, fotografada em uma exposição no Matadero - importante espaço cultural de Madri - em uma exposição que abordou a questão da energia na Espanha.



Imagem 3: obra registrada na exposição “Conectados. Energia e Econsiência” no Matadero em Madri. Fonte: Foto de Luá Ferraz de Caprio Villanova.

Nessa obra, pode-se perceber a origem das principais matérias primas para geração de energia no país: petróleo, carvão e gás. O que percebo é que o contrário dessa imagem também acontece: grande parte dos resíduos produzidos na Europa são encaminhados para reciclagem em outros países, principalmente do sul global. Desde que a China proibiu a importação de resíduos para reciclagem (Liy, 2020), muitos países da Europa e América do Norte tiveram problemas com a gestão de seus descartados, e as operações ilegais de exportação de matérias prima para reciclagem aumentaram.

Em junho de 2023, quando estávamos completando 4 meses na Espanha, a Guarda Civil espanhola realizou a “Operação Plásticos”, encontrando mais de 5.700 toneladas de resíduos plásticos por diversos territórios do país, que seriam destinados à América Latina ou à Ásia ou, ainda, seriam destruídos em incêndios criminosos.

Para a população paulista, em pesquisa realizada em fevereiro de 2023, um dos pontos mais importantes da administração da prefeitura é a limpeza da cidade (Casado, 2023). Minha percepção, ao caminhar pelos poucos bairros que frequentei, é a de que a cidade é realmente bem limpa, mas não consigo esquecer dos caminhões a cada quinze dias lavando com água a rua em que morávamos, das pessoas limpando a praça todos os dias, do esfregão limpando as avenidas depois do carnaval. Será que esse modelo de cidade limpa seria replicável para todas as cidades do mundo? Em nossa cultura do consumo e do descarte, quando jogamos o lixo “fora”, jogamos fora de onde?

Entre a qualidade de vida, o custo energético e os resíduos que sobram de todos os processos de consumo, as contradições saltam aos olhos curiosos. A sensação inicial é a de que a reciclagem é mais eficiente na Europa, mas o que chamamos de “reciclagem” muitas vezes para no processo de triagem. Reciclar é transformar o material em outro produto, não é um processo que termina na triagem e compactação dos materiais.

Nessa viagem, foi um prazer vivenciar a separação de resíduos na fonte, pois é bonito ver as muitas lixeiras convidando a população a pensar sobre seus descartes. Quando visitei a planta de separação de resíduos e aterro sanitário de Saragoça, a profissional que nos recebeu contou que, assim como eu, há alguns anos atrás, um prefeito de São Paulo fez a mesma visita, em busca de tecnologia para a gestão no Brasil. Não consegui entender que político seria esse, mas me senti em um polo tecnológico, para onde se vai em busca de soluções eficientes – essas ideias coloniais que fazem parte do nosso imaginário.

A planta de Saragoça foi construída com financiamento de um fundo europeu, como me contou a profissional. Essa cidade espanhola tem cerca de metade da população da cidade de

Campinas, onde estamos há dez anos com o aterro sanitário municipal inoperante, contando com licitações junto a empresas particulares para a disposição final do lixo da cidade. No horizonte daqui, há a criação de uma central de triagem de resíduos, que seria construída com verba da administração municipal junto de um conglomerado de empresas privadas. Essa diferença também me salta aos olhos: para construir uma planta parecida com a de Saragoça, precisaremos contar com a iniciativa privada junto do dinheiro público; problema que ali fora resolvido com financiamento de um conglomerado de países que importa energia e exporta resíduos.

Me pergunto, ainda, se a porcentagem de reciclagem considerada no contexto europeu confere com a quantidade de resíduos efetivamente reciclados. Afinal, o poder público se responsabiliza até o momento do encaminhamento para os recicladores e, como vimos, há casos de exportação ilegal de materiais recicláveis. Voltei ao Brasil pensando sobre a importância de entendermos que reciclagem não é somente separar os resíduos, mas, sim, um processo mais longo e industrial, que, assim como a produção de bens de consumo, envolve relação com outros territórios.

RETORNO A CASA

Voltamos a Campinas com um espetáculo que não oferece respostas, mas que faz perguntas, que convoca a plateia a levar consigo as problemáticas relacionadas à produção e descarte do plástico. Aos poucos, vamos percebendo, em diálogo com as plateias, que a ação cênica tem sido mobilizante para além do teatro, e que o trabalho tem relação com outras áreas do

conhecimento, não só com relação a leituras e estudos, mas também aos contextos que se interessam em receber a obra teatral. Por exemplo, desde que chegamos ao Brasil, mais de mil pessoas assistiram ao espetáculo, desde público espontâneo, ativistas de causas ambientais, profissionais da área da divulgação científica, pesquisadoras de teatro, gênero e sexualidade, mas também estudantes e educadoras de escolas públicas de ensino fundamental e médio, além de pessoas com deficiência visual e auditiva.

Destaco que o investimento federal através da bolsa CAPES-PrInt não foi suficiente para ir e voltar em três pessoas, pois o auxílio dependente não foi aplicado ao edital de que participei. Apesar disso, o retorno ao Brasil trouxe mais do que o fortalecimento dessa pesquisa, pois também voltamos com uma criança de sete anos alfabetizada em espanhol; e um gestor cultural e músico com experiência internacional. Afirmando aqui a relevância em garantir auxílio dependente para pesquisadoras e pesquisadores do Brasil em outros países, já que, para além da exclusão de alguns corpos impossibilitados de se afastar de seu núcleo familiar e da importância de ter sua família próxima em situações como essa, cuja presença ou falta interferem na própria pesquisa, o investimento seguramente retorna ao país.

Sobre as relações estreitadas nesse movimento de ida e volta, sigo participando do grupo de pesquisa *JUNTA: Núcleo de Investigación en Prácticas Artísticas, Metodologías Feministas y Escrituras Experimentales*, vinculado à Faculdade de Filosofia da Universidade de Saragoça, que continua apoiando nos processos de escrita, inclusive deste texto.

Entre a ida e a volta, habitando contradições, a percepção sobre os resíduos sólidos urbanos se ampliou ao ter contato com esse outro contexto. Ficou evidente a relação entre a

problemática global do lixo e a dependência de outros territórios que sustentam o bem estar de um modelo de organização social nas cidades, assim como a necessidade de soluções locais para a produção e descarte de bens de consumo em contraposição a um modelo colonial de importação de matéria prima e exportação de resíduos.

Entre muitas dúvidas e contradições, hoje terminava de acomodar os descartados de casa em sacos plásticos e caixas de papelão. Enquanto colocava os resíduos no porta-malas do carro, pensava “que absurdo esse modelo! Encaminhar os recicláveis usando o carro como transporte?” Esquisito, bem pouco viável. Mas quando cheguei à cooperativa de catadoras e catadores, lembrei do histórico de luta das cooperativas no Brasil e pensava que o modelo descentralizado de triagem dos resíduos poderia ser bastante eficiente em nosso país. Pensava que, em nosso contexto, fortalecer as cooperativas é um caminho potente - está inclusive legitimado por nossa legislação, na Política Nacional dos Resíduos Sólidos, de 2013.

Já na cooperativa, enquanto cruzava com uma senhora e um senhor que me cumprimentavam com certa alegria e orgulho por estarmos “fazendo nossa parte”, mais uma vez lembro das diferenças no descarte entre aqui e a Espanha. Detenho um pouco minha pressa em voltar para casa e ser produtiva. Reflito. Nem sempre importar modelos é o melhor caminho, e isso é bastante evidente nos assuntos que esbarram nas questões de consumo e descarte.

E, assim, esta pesquisa vai se construindo. A personagem dona de casa que quer fazer certo, não consegue, e é a própria pesquisadora em teatro que segue à procura de informações sobre as histórias do lixo e também de estratégias para a sensibilização reflexiva sobre problemáticas tão urgentes quanto

difíceis de resolver. A pesquisadora em teatro, observando as práticas que vêm sendo desenvolvidas, percebe ainda que precisará mobilizar outros saberes para conseguir explicar em palavras escritas o conhecimento da atriz em diálogo com o público. Mas esse será um próximo capítulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 12.305/2010 (Política Nacional de Resíduos Sólidos).

CASADO, Diego. La limpieza es ya el primer problema de Madrid según su encuesta municipal y pese a que Almeida gasta un 70% más. **El Diario.es**, 15 de fevereiro de 2023. Disponível em: https://www.eldiario.es/madrid/somos/falta-limpieza-madrid-vuelve-principal-problema-habitantes_1_9954309.html. Acesso em: 25 jul. 2024

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

ECOLOGISTAS en acción. Entidades de la sociedad civil califican de ‘escándalo’ el caso de las exportaciones ilegales de residuos plásticos y pretenden llegar al fondo del asunto. 8 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.ecologistasenaccion.org/293950/entidades-de-la-sociedad-civil-califican-de-escandalo-el-caso-de-las-exportaciones-ilegales-de-residuos-plasticos-y-pretenden-llegar-al-fondo-del-asunto/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

HARAWAY, Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno**: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Ana Godoy e Mara Verônica. ClimaCom – Vulnerabilidade, ano 3, n.5, abr. 2016, pp. 139-148. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropocenocapitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

LA PENA: Dudu Ferraz, Monaju, Oriana Del Mar e Pamella Villanova. Distribuidora Tratore. 2024.

LIY, Macarena Vidal. China fecha definitivamente suas fronteiras ao lixo de outros países. **El País**. 16 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/economia/2020-12-16/china-fecha-definitivamente-suas-fronteras-ao-lixo-de-outros-paises.html>. Acesso em: 2 set. 2024

MADRID. Documentos divulgativos. Disponível em <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Medio-ambiente/Parque-Tecnologico-Valdemingomez/Publicaciones-y-videos/Publicaciones/Documentacion-del-Parque-Tecnologico-Valdemingomez/Documentos-divulgativos/?vgnextfmt=default&vgnnextchannel=4d602a08c2e8810VgnVCM1000001d4a900aRCRD>. Acesso em: 03 mai. 2023.

MARTÍN, Nacho. La sequía deja los embalses de Madrid un 16% por debajo de su media histórica. **El Independiente**. Madrid. 18 de julho de 2024. Disponível em: <https://www.elindependiente.com/espana/2023/07/18/la-sequia-deja-los-embalses-de-madrid-un-16-por-debajo-de-su-media-historica/>. Acesso em: 10 set. 2024.

MONCLOA-ARAVACA. El pulmón verde de Madrid. **Noticias del Ayuntamiento de Madrid**. 1 de junho de 2021. Disponível em <https://diario.madrid.es/moncloa-aravaca/2021/06/01/moncloa-aravaca-el-pulmon-verde-de-madrid/>. Acesso em: 2 ago. 2024.

MUSEU Nacional Centro de Arte Rainha Sofia. Madrid. Espanha. Atividades de Mediação Cultural. 2023. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable-ii>. Acesso em: 7 mar. 2023.

MUSEU Nacional Centro de Arte Rainha Sofia. Madrid. Espanha. Atividades de Mediação Cultural. 2023. Disponível em: <https://static3.museoreinasofia.es/exposiciones/francesco-tosquelles>. Acesso em: 8 mar. 2023.

MUSEU Nacional Centro de Arte Rainha Sofia. Madrid. Espanha. Atividades de Mediação Cultural. 2023. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/curar-institucion>. Acesso em: 8 mar. 2023.

MUSEU Nacional Centro de Arte Rainha Sofia. Madrid. Espanha. Atividades de Mediação Cultural. 2023. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archipiologo-2023>. Acesso em: 11 mai. 2023.

PRAÇA Carlos Gomes: tributo à criação. Memória viva: resgate e preservação de memórias afetivas. 25 de julho de 2017. Disponível em: <http://republicadecampinas.com.br/2017/07/25/praca-carlos-gomes-tributo-criacao/>. Acesso em: 30 ago. 2024.

¿QUÉ SON LAS COMUNIDADES DE APRENDIZAJE? *In*: COMUNIDADES DE APRENDIZAJE. Disponível em: <https://www.comunidaddeaprendizaje.com.es/proyecto>. Acesso em: 20 jul. 2024.

SVAMPA, Maristella. El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, v. 24, n. 84, 2019. Universidad del Zulia, Venezuela.



Yenny Paola Agudelo

Pesquisadora, atriz, dramaturga e professora de atuação e escrita dramática. Doutoranda em Artes da Cena na linha de pesquisa Arte e Contexto pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Integra o grupo de pesquisas "Peripécias: grupo de estudos em dramaturgia", da Universidade Estadual de Campinas. Mestra em Artes da Cena pela UNICAMP com a pesquisa "Aproximações ao Estudo da Dramaturgia Feminina Contemporânea Colombiana e sua Relação com a Violência, Tania Cárdenas e Ana María Vallejo". Realizou estudos de Mestrado em Dramaturgia na Universidade Nacional das Artes - UNA (Buenos Aires- Argentina). Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Pedagógica Nacional da Colômbia-UPN. Atualmente pesquisa dramaturgias feitas por mulheres na América Latina (Colômbia, Peru, Argentina e Chile) e a relação com o corpo.

DE MIGRAÇÕES, TERRITÓRIOS E LARES EXPANDIDOS

Yenny Paola Agudelo

Orientadora

Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Unicamp

Co-orientador

Prof. Dr. José Luis García Barrientos
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo
Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid-Espanha

ELEMENTOS PRÉVIOS

O presente artigo visa compartilhar um fragmento¹ da experiência vivida durante o doutorado sanduíche realizado no Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) em Madri, Espanha. Através desta narrativa, procuro construir uma reflexão sobre a vivência da migração e de algumas camadas que a compõem. Esta reflexão busca tecer conexões entre alguns conceitos que orientam minhas pesquisas atuais: lar, desenraizamento, território e experiência. Esses temas são explorados na minha trajetória tanto de uma perspectiva pessoal quanto artística e acadêmica, revelando como cada um deles se manifestou e se entrelaçou ao longo da jornada.

A experiência de viagem não se limitou a um deslocamento físico, mas também envolveu um movimento emocional e intelectual, no qual o conceito de lar foi constantemente reconfigurado. O desenraizamento, longe de ser apenas uma sensação de perda ou de ruptura, mostrou-se uma oportunidade de questionar e redefinir identidades e pertencimentos. O território, por sua vez, deixou de ser apenas um espaço geográfico, transformando-se em um campo simbólico de relações, afetos e memória.

A experiência, como eixo transversal dessa reflexão, permeou cada um desses conceitos, trazendo à tona vivências que ampliaram a compreensão sobre o que significa migrar, pertencer

1 Chama-se de "fragmento" porque a experiência de pesquisa no exterior faz parte da tese *Olhares dramaturgicos do corpo da mulher nos textos dramáticos escritos por mulheres da América Latina: Peru, Argentina, Colômbia e Chile*, que atualmente está em andamento. A tese é composta por elementos teóricos e práticos que estão sendo investigados e até mesmo modificados com base na experiência realizada na Espanha.

e criar novos sentidos de identidade. Ao integrar essas dimensões pessoais e acadêmicas, a narrativa busca contribuir para o entendimento mais profundo da complexidade da migração, tanto no âmbito individual quanto coletivo.

É fundamental ressaltar que a pesquisa realizada durante o processo de doutorado sanduíche continua em andamento, uma vez que faz parte da tese de doutorado que ainda está em fase de construção. No que diz respeito à investigação específica realizada durante o processo em Madri, junto ao professor José Luis García Barrientos, conforme proposto no projeto original apresentado, foi feita uma abordagem a referências e conceitos teóricos para o estudo de elementos estruturais e temáticos da dramaturgia, com o intuito de, posteriormente, realizar, na minha tese, uma análise de textos teatrais escritos por mulheres da América Latina (Mariana de Althaus, Ximena Carrera, Griselda Gambaro y Beatriz Camargo). A experiência foi fundamental não apenas pelo vasto acervo existente no CSIC sobre o tema, mas também porque José Luis García Barrientos tem direcionado seus estudos à análise e estudo das dramaturgias da América Latina, aplicando seu método analítico e contribuindo significativamente para a sistematização dos processos de criação na região².

A experiência do doutorado sanduíche constitui, portanto, uma parte fundamental tanto da construção teórica da tese de doutorado (ainda em andamento) quanto do processo artístico

2 Barrientos realizou diversas publicações sobre estudos de dramaturgias da América Latina, utilizando seus próprios métodos de análise. Para a realização dessas publicações, ele conduziu processos de formação com pesquisadores e artistas de cada país, de modo que suas investigações incluem, inicialmente, um estudo metodológico, seguido pela aplicação desses métodos em dramaturgias específicas de cada lugar, produzidas por pesquisadores locais. Alguns dos volumes publicados incluem: *Análisis de la dramaturgia actual en español*: (1) "Cuba, México, Argentina, España" (2009-2011); (2) "Chile, Uruguay, Costa Rica" (2012-2014); (3) "Colombia, Venezuela, Puerto Rico" (2015-2019).

envolvido na criação de uma dramaturgia própria, que também integra a pesquisa. As ferramentas utilizadas no estudo e análise de outras dramaturgias são aplicadas no desenvolvimento da minha própria prática criativa, o que permite uma conexão direta entre teoria e criação.

Essa vivência acadêmica não apenas contribuiu para o aprofundamento teórico, como também influenciou diretamente minha abordagem artística, permitindo que eu experimentasse novas formas narrativas e estilos de escrita. A possibilidade de aplicar essas ferramentas ao meu próprio trabalho proporciona ainda hoje um duplo processo de reflexão e criação, em que o estudo das dramaturgias de mulheres da América Latina, somado à prática artística, me ajuda a moldar uma voz autoral que dialoga com questões centrais, como migração, violência, corpo, identidade, memória e o papel da mulher no teatro contemporâneo. Assim, o doutorado sanduíche representou um espaço de troca entre teoria e criação, enriquecendo tanto minha pesquisa acadêmica quanto minha produção artística.

Decidi orientar este depoimento a partir da minha experiência como mulher colombiana que pesquisa dramaturgas da América Latina, assim como da minha trajetória como migrante, pois considero essas vivências uma parte essencial da minha pesquisa. Não irei aqui abordar as teorias que estudei no estágio no exterior, mas, sim, como essa experiência me impactou como artista, pesquisadora, migrante e mulher latino-americana, aspectos que dialogam com a minha pesquisa e tiveram importância crucial em seu desenvolvimento, assim como o repertório teórico e artístico adquirido durante a viagem. Como pesquiso as dramaturgias em relação a seus contextos e a como as mulheres latino-americanas são nelas retratadas, a vivência na Espanha trouxe, de maneira ampliada, embasamento tanto

para as análises como para a produção da dramaturgia que faz parte da tese. O meu processo de formação acadêmica e também a minha formação como artista e pesquisadora tem sido profundamente marcado por essas experiências, que começaram na Argentina e, posteriormente, estenderam-se ao Brasil. Esses deslocamentos não apenas me proporcionaram novas perspectivas sobre os temas que estudo, como também influenciaram significativamente o direcionamento das minhas pesquisas e decisões de vida.

A experiência de migração, que envolve tanto uma adaptação cultural quanto intelectual, trouxe uma compreensão mais profunda sobre questões como identidade, pertencimento e o impacto das fronteiras. Ao longo desses movimentos, percebi como a migração, o desenraizamento, a necessidade de se deslocar, e a construção de novos laços se refletem nos textos das dramaturgas latino-americanas que pesquiso.

Esse processo de deslocamento foi novamente revivido durante o doutorado sanduíche na Espanha, onde, além de expandir minha bagagem acadêmica, fui confrontada com novas formas de pensar o território, o lar e a própria pesquisa. A experiência em Madri também me fez refletir sobre como as trocas culturais influenciam a prática criativa e acadêmica, o que permitiu que minhas pesquisas ganhassem uma dimensão mais ampla, conectando vivências pessoais com as temáticas universais presentes nas dramaturgias que estudo.

Aqueles movimentos geográficos e culturais não apenas moldaram minha prática acadêmica, mas também afetaram minha maneira de enxergar o papel das mulheres no teatro latino-americano e, agora, afetam diretamente todas as minhas produções. A condição de migrante me permitiu olhar mais atentamente para questões como identidade, pertencimento e

o impacto das fronteiras e territórios, não apenas físicos, mas também simbólicos, que moldam o fato de ser mulher e criadora em diferentes contextos

Meu percurso pessoal e profissional reforçou a importância de adotar uma abordagem interdisciplinar em minhas pesquisas, conectando as vivências migratórias com algumas das diversas vozes de mulheres nas artes. Ao percorrer territórios distintos, cada um com sua cultura, política e história, a temática da migração emergiu como um eixo, questão que tem me permitido questionar e aprofundar a relação entre as dramaturgas e os espaços que habitam, suas raízes e as marcas deixadas pela experiência de deslocamento e das próprias vivências.

O doutorado sanduíche também proporcionou uma oportunidade ímpar de aprofundamento teórico e metodológico, permitindo que a pesquisa se expandisse para novas perspectivas de análise. A orientação e o diálogo com García Barrientos, em conjunto com a experiência inteira, foram essenciais para refinar as ferramentas analíticas aplicadas aos textos estudados na tese e enriquecer a compreensão sobre como as dramaturgas latino-americanas articulam suas vozes dentro de contextos sociopolíticos específicos. Essa contribuição reforçou o compromisso de integrar a teoria à prática criativa, destacando a relevância das produções teatrais das mulheres em um cenário global.

Este texto não apenas relata o processo de viagem sobre os conceitos ou bibliografias pesquisadas, mas também se debruça sobre as subjetividades levantadas durante o percurso. Ao longo deste artigo, a tentativa é a de criar um tecido narrativo que, ao mesmo tempo em que compartilha alguns aspectos concretos da estadia e do trabalho desenvolvido em Madri, também dá espaço às emoções, percepções e reflexões que emergiram

nesse contexto de mobilidade. Desse modo, a escrita busca ser um reflexo do impacto da experiência migratória no processo de pesquisa, revelando como o deslocamento físico e emocional se tornou um fator fundamental para o desenvolvimento intelectual e criação de uma pesquisa ao longo dessa jornada.

PRELÚDIO – TODO COMEÇO CONSTRÓI O PRIMEIRO COMEÇO

Miranda – Cuando una tiene una patria y una bandera, dice: he aquí mi patria y mi bandera, echaré raíces en ella, inflamaré mi pecho porque tengo dónde caerme muerta. Pero cuando no tengo ni patria ni bandera, ni inflamado pecho, ni dónde caerme muerta, busco el calor de una persona y echo raíces en ella, dejo que crezca la hierba y digo: No tengo patria, ¡qué joda!, pero tengo una amiga, ¡qué bueno! Eso te quería decir hace un rato cuando te dije que había algo atrofiado en mí. Ahora me siento mejor, no sé por cuánto tiempo (Vargas, 2023, p. 13) ³.

O fragmento anterior faz parte da peça *Donde el viento hace buñuelos*, de Arístides Vargas, autor argentino exilado no Equador durante a ditadura na Argentina. No Equador, funda o grupo Malayerba junto com Charo Francés, também exilada durante a ditadura de Francisco Franco na Espanha. O texto foi construído

³ Miranda – Quando se tem uma pátria e uma bandeira, diz-se: aqui está minha pátria e minha bandeira, vou criar raízes nela, inflamarei meu peito porque tenho onde cair morta. Mas quando não tenho nem pátria, nem bandeira, nem peito inflamado, nem onde cair morta, busco o calor de uma pessoa e crio raízes nela, deixo que a grama cresça e digo: Não tenho pátria, que chatice!, mas tenho uma amiga, que bom! Era isso que queria te dizer há um tempo, quando te falei que havia algo atrofiado em mim. Agora me sinto melhor, não sei por quanto tempo (Tradução nossa).

a partir de improvisações entre Francés e uma amiga, realizadas em diferentes partes do mundo, em torno das temáticas do desenraizamento e da memória em relação aos seus países de origem. A peça é o resultado da pesquisa na experiência de vida que se transforma em criação artística.

Esta peça, como muitas outras do autor, demonstra como a criação artística é intrinsecamente ligada à experiência de vida. A obra não apenas reflete vivências individuais, mas também atua como um meio de resgatar e construir memórias coletivas. Nesse sentido, a peça serve como uma referência cultural e histórica, pois sua dramaturgia possibilita a reelaboração de lembranças e a preservação de narrativas que, de outra forma, poderiam ser esquecidas.

A criação, nesse contexto, funciona como um processo de resistência, onde memórias pessoais e coletivas são entrelaçadas, o que permite que as experiências vividas e os eventos históricos da região ganhem um novo significado. Ao transformar essas memórias em criação, o autor estabelece um vínculo profundo entre o passado e o presente, reafirmando a importância da memória e da arte como uma forma de manter viva a identidade e a cultura de um povo. Essa dinâmica entre memória e criação mostra que a arte, além de ser um reflexo do tempo, é também um ato de reconstrução contínua, em que o autor convida o público a revisitar, reinterpretar e dar novo sentido ao que foi vivido.

Para começar o percurso, considero pertinente revisitar a origem do que me trouxe até aqui, refletindo inclusive sobre o lugar da experiência na pesquisa. Neste contexto, posicione-me a partir de um lugar que me define e, ao mesmo tempo, me redefine ao longo do tempo. Dessa forma, como foi mencionado anteriormente, posso estabelecer minha experiência dos últimos

anos como a experiência de uma mulher pesquisadora das artes cênicas, nascida na Colômbia, migrante da América Latina e atualmente morando no Brasil. Sobre essas experiências de vida em diversos países, está colocada parte da minha identidade, das minhas investigações e também da pesquisa feita na Espanha⁴. Iniciei meu processo de pesquisa no exterior como uma extensão da pesquisa que estou desenvolvendo atualmente. A obra do meu co-orientador José Luis García Barrientos fez parte dos referentes teóricos utilizados por mim no mestrado e, atualmente, também os utilizo no doutorado. Mais uma vez, o desejo de ampliar meus conhecimentos e de explorar novos horizontes e referentes me levou a um país diferente.

Atualmente, é necessário reconhecer e refletir, tanto dentro da minha investigação quanto fora dela, sobre os conceitos de migração, mobilidade, lar e território, que se tornaram centrais e presentes tanto na minha vida quanto naquilo que pesquiso e construo. Esses elementos não apenas definem meu trabalho artístico de forma profunda, mas também permeiam minha própria existência. É justamente a partir dessas experiências de vida que esses conceitos se manifestam e ganham forma em minha trajetória pessoal e profissional. Embora os motivos que me levaram a migrar inicialmente (quando saí da Colômbia) estejam mais associados à necessidade do que ao desejo, ao longo do tempo, essa experiência foi se transformando. De uma forma ou de outra, aceitei a ideia de ser uma pessoa com múltiplas raízes, pertencente a diversos lugares e com lares espalhados. Estou constantemente tecendo minha história de maneira móvel em diversos territórios, assim como tem sido minha vida nos últimos anos.

4 Experiência realizada no ano de 2023, por meio da Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior vinculada ao Projeto de Internacionalização CAPES-Print "IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena".

Na peça *El lenguaje de las sirenas*, de Mariana Althaus (peça analisada como parte da tese de doutorado), um dos personagens, Paul, diz o seguinte: “Cuando el mar quiere hacernos ver algo, se molesta y grita. Destruye una ciudad. Se roba a quien más queremos. O vomita una sirena para que dejemos de hablar y empecemos a escuchar la verdad de las cosas” (Althaus, 2017, p. 56)⁵. Essa fala de Paul ocorre logo após o aparecimento de uma sereia *chola*⁶ na costa, um evento que desestabiliza a narrativa e muda completamente a trajetória dos personagens. A sereia, na obra, é retratada como o elemento desconhecido, estranho, o que desperta medo e curiosidade. Simboliza o misterioso, mas também o catalisador que provoca mudanças profundas nas vidas dos personagens. Ao refletir pontualmente sobre essa fala, percebo que as “sereias” em minha vida surgem de maneira semelhante. Elas aparecem de forma inesperada, às vezes de maneira disruptiva, forçando-me a enxergar ou a ouvir algo que até então eu evitava.

No meu processo de pesquisa, essas “sereias” assumem a forma das viagens e deslocamentos, que me empurram de um lugar a outro. Assim como a sereia na peça, esses percursos acabam por transformar não apenas meu trabalho acadêmico, mas também a maneira como percebo o mundo ao meu redor. As memórias e os encontros que surgem em cada lugar me confrontam com novos conceitos, expandindo minha compreensão sobre a migração, o desenraizamento e a ideia de lar.

5 “Quando o mar quer nos fazer ver algo, ele se incomoda e grita. Destroí uma cidade. Rouba quem mais amamos. Ou vomita uma sereia para que paremos de falar e comecemos a ouvir a verdade das coisas.” (Tradução nossa)

6 O termo *cholo* ou *chola* pode ser usado de forma depreciativa para se referir a pessoas de origem indígena, principalmente àquelas que vivem nas cidades. Nos últimos anos, o termo foi ressignificado para ser utilizado de maneira mais próxima ou afetuosa entre as próprias comunidades. No entanto, no caso da peça, ele é usado de forma pejorativa para se referir a Elvira, Richard e Sirena.

Atualmente, vejo minha vida criativa como um caminho que flui em duas direções, entrelaçando minha jornada de pesquisa com minha trajetória como artista. Esses processos correm paralelamente, inseparáveis e profundamente conectados, sendo que um nutre e sustenta o outro, formando uma corrente contínua que dá sentido e direção tanto ao meu trabalho artístico quanto às minhas vivências.

QUADRO I – DAS PARTIDAS

As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas (Calvino, 1990, p. 44)

Início uma travessia rumo ao desconhecido e ao impensável, refletindo sobre as fronteiras, as cidades e os lugares pelos quais passei em busca de um sonho. Penso em como, novamente, não me é estranho mover-me de um lugar a outro, sem saber o que encontrarei ou como será. Desta vez, irei para Madri-Espanha, um lugar desconhecido para mim sob diversos pontos de vista. Uma terra que reconheço como a dos colonizadores, mas que também descobri por meio da música, dos livros, dos filmes e do teatro. Percebo que, ao longo do tempo, construí um imaginário, principalmente através da arte.

Começo essa nova jornada sozinha, acompanhada fisicamente apenas por minhas duas malas, mas também por tudo o que me constitui e que, de forma alguma, caberia em apenas duas malas. Neste momento, penso na dramaturgia feita por mulheres

na América Latina, nas relações entre corpo, violência e escrita, e também em como os textos teatrais são construídos. Tudo isso, juntamente com a necessidade de saber mais sobre dramaturgia e teatro, me leva a essa parte do mundo para investigar estruturas, formas e conteúdos dramáticos no Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA-CSIC). Nessa parte da jornada, também reflito sobre como estou construída por fragmentos de diferentes lugares. Penso em como, em algum momento, cheguei à Argentina, buscando uma oportunidade, buscando outra vida e, aos poucos, fui chegando de novo ao teatro e à dramaturgia; penso em como cheguei depois ao Brasil para estudar; e agora, como chegarei à Espanha, mais uma vez sob o rótulo de migrante, só que desta vez com a ideia consciente de que sou uma pesquisadora que migra por um período determinado.

Mais uma vez, encontro-me colocando todas as coisas em malas para guardar e outras para deixar, assim como tem sido minha última década dedicada à pesquisa e ao teatro. Mais uma vez, encontro-me colocando minha vida em malas para deixar. Mais uma vez, encontro-me colocando minha vida em malas para levar.

Enquanto separo as coisas que tenho no Brasil nesse momento, faço uma viagem pela minha história. Traço uma rota que evoca lugares, perdas, vitórias, amores, família, amigos e amigas, mestres e mestras, livros, uma pandemia, um mestrado e, agora, um caminho de pesquisa no doutorado. Da mesma forma, essa rota me evoca momentos que, por ora, não sei aonde me levarão, mas que me colocam frente a frente com meus medos como mulher, como migrante e como latino-americana.

Nesse momento da jornada, reflito sobre tudo o que me custou chegar até aqui e, ao mesmo tempo, sobre tudo o que ganhei com as decisões tomadas. Faço um breve percurso pelos

imaginários conscientes que tenho da Europa e, especificamente, da Espanha. Esse percurso mental começa no *Cantar del Mio Cid*, passa por *Don Quijote*⁷ e chega a *podcasts* atuais de comédia e viagens que ouço ocasionalmente.

A preparação para a viagem inclui não apenas os documentos, o visto, os bilhetes, mas também pesquisar na internet coisas relacionadas à palavra "Madrid". Enquanto tento afastar os medos que me invadem repentinamente quando penso na distância que existe entre meus lares espalhados pela América Latina e a Espanha, penso nos tecidos costurados com minha caminhada... concluo que parece que cada vez me afasto mais dos meus afetos, mas também parece que estou construindo uma tapeçaria que atravessa diferentes lugares, reais e imaginários, o que me traz uma certa tranquilidade.

Pouco depois de lembrar esse momento da partida para Madrid, encontrei este fragmento que me convidou gentilmente a refletir sobre o conceito de lar e casa quando se é migrante por tanto tempo.

Lembrei, então, da experiência que todos já vivemos, de, ao estarmos fisicamente afastados de nossa casa - em uma viagem por exemplo -, passarmos a pensar nela não mais exclusivamente como um invólucro com estas ou aquelas características físicas, mas a associar essas características a vivências significativas experimentadas ali, as quais mobilizam nossas sensações, afetos e emoções. A saudade que eventualmente temos da casa é uma saudade dificilmente descrita com a mesma objetividade como que descrevemos quaisquer de suas características físicas (Camargo, 2010, p. 14)

⁷ O *Cantar del Mio Cid* é um poema épico anônimo considerado o mais antigo da língua espanhola, por sua vez, *Don Quijote*, escrita por Miguel de Cervantes Saavedra, é considerada a obra mais importante da literatura espanhola - duas obras de leitura quase "obrigatória" no ensino fundamental na Colômbia.

Em meio aos pensamentos de medo que surgem antes e durante a viagem, percebo que, por diversos motivos, há muito tempo decidi construir minha casa e meu lar a partir dos fragmentos das jornadas que percorri. Inicialmente, essa busca era por enraizamento, mas, com o tempo, transformou-se em uma forma de compreender a vida. Considerar todas essas experiências, tanto objetivas quanto subjetivas, como elementos que me constituem, me permite transitar pelos espaços sob uma nova perspectiva. Entendo que os vínculos que construo ao longo da vida fazem parte do meu lar, que carrego comigo, independentemente de onde eu esteja. Meu lar não é um espaço físico fixo; é um lugar em constante movimento. Vejo com clareza que o conceito de lar é expandido e está sempre em construção, envolvendo todos os lugares e pessoas significativas que me acompanham nessa caminhada.

Sempre que saio do Brasil, penso na primeira vez que cheguei, em tudo o que vivi; é inevitável pensar na minha história, na história da minha família, em tudo o que deixei para trás e em tudo o que sempre me acompanha. Desta vez, o trajeto da viagem é mais longo, mas tem uma data de partida e de retorno, um propósito concreto e algumas certezas iniciais que, surpreendentemente, me colocam em um lugar de segurança.

Enquanto preparo minha partida, penso nas despedidas passadas, revivo as partidas que me constituem. Cada uma delas traz consigo uma despedida, algumas breves, outras longas, e há aquelas que nunca terminaram ou sequer aconteceram. Cada partida da minha vida me levou a um novo destino, a um novo território, convidando-me a plantar sementes, buscar raízes, a tentar criar um lugar seguro, distante daquela palavra temida por tanto tempo: o desenraizamento.

Nesse momento da jornada, reflito sobre quem sou, volto no tempo e penso nas poucas possibilidades que tinha de chegar aonde cheguei. Faço o exercício "ridículo" de imaginar o que diria ao meu eu de sete anos; definitivamente, não encontro as palavras certas e decido não dizer nada, porque, de qualquer forma, aconteça o que acontecer, será incrível e difícil de explicar.

Desse jeito e com essa chuva de pensamentos, começa uma nova partida.

QUADRO II – DAS MEMÓRIAS E ESPAÇOS JÁ PERCORRIDOS

Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos (Calvino, 1990, p. 51)

Uma longa viagem atravessando o Atlântico me leva a outro continente. Finalmente chego a Madri, Espanha, após uma escala em Amsterdã. É a viagem mais cansativa que já fiz na vida e a que mais longe me levou.

Ao chegar, tudo é novo. Meus sentidos estão completamente despertos; tudo me parece desconhecido, mas, ao mesmo tempo, tão familiar. Percebo como as cidades que já conheço compartilham a mesma estrutura da cidade na qual estou chegando. Relaciono sons, cheiros e cores com o que carrego em

mim. Está frio, pois ainda é inverno – não como os invernos que já conheço, mas é um frio que consigo identificar com alguma memória ancestral que habita em mim.

Minha memória se ativa e, diante do desconhecido, tento criar vínculos e associações que me permitam me relacionar mais facilmente. Ao mesmo tempo, procuro criar memórias fixas de tudo o que vejo pela primeira vez, para conservar esses momentos para sempre. “Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades” (Calvino, 1990, p. 11) – tenho a sensação de ter percorrido esses espaços. Penso em quão diferentes e, ao mesmo tempo, iguais são as cidades que já vi. Verifico, então, que o que vejo e penso conhecer é mais produto da minha imaginação do que da realidade: penso que a memória é um ponto de partida para a imaginação.

Neste momento, reconheço novamente a sensação de migrar, mas, desta vez, com um significado mais específico para mim. Mais uma vez, penso nos lugares por onde passei e em como tento associar uma coisa a outra, tecendo minhas experiências e emoções em um novo contexto.

De repente, me encontro em uma marcha multitudinária pelo Dia da Mulher. Ao observar os diferentes cartazes que exigem direitos mínimos, reflito sobre a importância de estar rodeada por mulheres de várias partes do mundo. Como colombiana que viveu na Argentina, reside no Brasil e agora está na Espanha, percebo que tenho um lugar nessa multidão. Conecto-me com a sensação de que minha pesquisa e minha existência é relevante e que, mesmo a passos lentos, é essencial construir um espaço mais equitativo no teatro e na dramaturgia. No entanto, também me invade a ideia de como essa profissão pode ser ingrata, mas, mesmo assim, me traz alegria.

Lembro-me de algumas mulheres que conheci ao longo da vida ou através da arte (inclusive sobre as que pesquiso atualmente) e que tornaram possível que hoje eu possa escrever livremente sobre as questões que considero relevantes. Essas mulheres, com suas lutas, suas vozes e suas trajetórias, fizeram o caminho para que outras, como eu, pudessem explorar e expressar temas essenciais, que vão desde as questões de identidade e pertencimento até os desafios enfrentados pelas mulheres em diferentes contextos. Lembro das mulheres que tenho perto na vida e como elas me inspiraram a questionar o papel das mulheres na sociedade, a refletir sobre o impacto das opressões históricas e contemporâneas, e a valorizar a importância da memória coletiva. Suas histórias, reais ou ficcionais, ressoam em meu trabalho, influenciando não só minhas escolhas de pesquisa, mas também minha prática artística. São essas vozes que continuam a ecoar, permitindo que eu explore livremente temas que, por muito tempo, foram silenciados.

Estar no meio dessa multidão com uma colega – que também é da UNICAMP e do mesmo doutorado – sua filha e seu companheiro me faz acreditar que tudo é possível quando se tem uma rede de apoio. Novamente, a ideia de lar expandido aparece na minha cabeça. Não é apenas a marcha em si, mas a certeza de que essas redes tornam o caminho mais leve. Especialmente quando os trânsitos são constantes, são essas redes que sustentam as pontes que nos permitem atravessar de um lugar para outro.

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
- Polo responde:
- Sem pedras o arco não existe (Calvino, 1990, p. 79)

A experiência inteira dessa viagem se transforma em um campo de investigação. Caminho até o ILLA⁸, perambulo pelos parques de Madri e me envolvo em conversas profundas com meu orientador sobre estruturas dramatúrgicas - às vezes discordo das teorias propostas e algumas vezes concordo. As saídas com amigos e conhecidos ganham um novo sentido. As horas que passo perdida na biblioteca se tornam momentos de reflexão e descoberta sobre minha pesquisa e sobre minha própria vida. Visito feiras de rua, observo atentamente as mudanças nas estações do ano no parque do Retiro, participo de palestras, assisto a peças de teatro, vou a concertos e percorro repetidamente o Reina Sofia, o Prado, a galeria Casa de América, o espaço Matadero, o Conde Duque, a sala dos Recoletos e tantos espaços que começam a construir um novo território significativo na minha cabeça e no meu corpo.

Em meio a esses percursos, escuto música ao ar livre e me perco nas estações de trem, atravessando a cidade de um extremo a outro - e tudo isso começa a ter sentido na peça que estou escrevendo para minha tese de doutorado. De repente, me deparo com lugares que carregam marcas visíveis e memórias intensas da Guerra Civil Espanhola, da ditadura franquista e da Segunda Guerra Mundial. São espaços que foram destruídos e reconstruídos, locais que testemunharam ataques em décadas passadas e que, agora, se reinventam como centros de produção artística, onde convivem artistas emergentes e experientes, lugares que, de uma forma ou de outra, começam agora a ser também meus, a fazer parte do património dos meus territórios.

8 Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Nas ruas e nos cantos de Madri, encontro coisas que antes só conhecia através dos livros. Vejo vestígios do passado colonial e da história da América Latina em quadros, museus, objetos apropriados, roubados, esculturas doadas. Me deparo com a grandiosidade da Biblioteca Nacional e um manuscrito do *Quixote*. Visito o museu de Lope de Vega e, caminhando pelas ruas, encontro monumentos em homenagem a García Lorca e encontro também a casa em que viveu Miguel de Cervantes Saavedra. Essas jornadas me transportam de volta aos tempos da escola e da universidade, quando estudávamos o *Siglo de Oro español*. Agora, percebo que meu olhar é diferente. Ao revisitar esses lugares e memórias, percebo que os territórios que habitei e aquele em que estou vivendo se entrelaçam com meus pensamentos e referências. As antigas lições ganham novas camadas de significado e eu me vejo não apenas como uma visitante, mas como parte desse emaranhado de histórias, passados e presentes que se conectam em cada passo dado pelas ruas de Madri.

Ao me aproximar do fim da viagem pela Espanha e me preparar para retornar ao meu lar no Brasil, me pergunto: o que lembrarei dessa jornada e o que deixarei para trás? Como será o critério para escolher as memórias que mantere vivas? Não tenho respostas definitivas para essas perguntas, mas sei que, em algum momento, poderei revisitar o diário que escrevi ao longo desse caminho. Entretanto, carrego comigo muitas memórias presentes, percepções que ainda estão latentes e as pessoas que encontrei durante essa jornada.

Essas experiências da viagem não ficarão apenas no passado. Elas agora retornam comigo, transformadas em partes fundamentais da minha vida, dos meus lares e dos meus territórios como migrante. Cada passo, cada conversa e cada paisagem

observada contribuirá para moldar não só minhas lembranças, mas também a forma como verei o mundo daqui para frente. Ao voltar para casa, levo comigo fragmentos desses momentos que, com o tempo, ficarão entrelaçados com outras experiências, construindo uma nova narrativa de vida, possivelmente mais rica e complexa.

Nesse retorno, também há um sentimento de renovação. O lar que me espera no Brasil agora carrega um significado diferente, pois volto com novas perspectivas, enriquecidas pelas vivências e encontros que tive na Espanha. Sei que, de alguma forma, esse caminho percorrido continuará a ecoar dentro de mim, mesmo quando já estiver a milhares de quilômetros de distância. O que antes era uma jornada externa se transformou em uma jornada interna, na qual cada memória é uma semente plantada no solo fértil da minha vida, pronta para florescer no momento certo.

QUADRO III – DOS ETERNOS RETORNOS

O que escolhemos lembrar sobre o passado e o que desejamos esquecer? (Hartman, 2021, p. 25)

Mais uma vez atravesso o Atlântico, dessa vez de volta ao Brasil. Seis meses se passaram, mas passaram tão rápido que me pareceu pouco tempo, embora, quando penso em tudo o que aconteceu, o tempo se expande.

Volto com novos conceitos, vivências diferentes daquelas com que parti, questionando até mesmo o que investigo e

refletindo sobre a ideia de expansão de território com a qual saí do Brasil. Penso nos processos migratórios, em como fiz mais uma viagem, visitei centros de memória, lugares por onde passaram milhares de pessoas, estudei sobre teoria dramaturgica e sobre a prática. Agora que estou de volta, tento retomar minha vida de onde a deixei antes de partir, mas percebo que é diferente, que não fiz apenas uma viagem de pesquisa, fiz uma viagem de vida que não tem retorno. Volto transformada e sei que precisava dessa mudança. Regresso com uma rede ampliada, uma rede que agora atravessa continentes, e um percurso que não está apenas na minha mente, mas que faz parte da minha experiência e da minha vida artística.

Após minha chegada ao Brasil, reencontro meus amigos, mestres e os espaços que percorri antes da viagem. Agora, vejo tudo com outros olhos, na verdade são os mesmos olhos só que agora têm outro olhar. Volto carregando as memórias vividas dos encontros e experiências que tive na Espanha. Ao entrar em casa, *flashes* dos momentos que vivi em Madri voltam à minha mente: a homenagem ao meu orientador por sua trajetória como pesquisador; as peças teatrais a que assisti; o espetáculo de Carmina Burana⁹; a obra de Rodrigo García¹⁰; as exposições de arte que visitei nos museus; as conversas sobre novas formas de escrever teatro; os ciclos de cinema latino-americano; as discussões sobre o corpo e o desejo da mulher; os festivais de cinema; as mostras de performance; os *workshops* de dança e costura; a feira do livro e o emocionante encontro com um dos

9 Espetáculo apresentado pelo grupo La Fura dels Baus, baseado na obra de música clássica composta por Carl Orff e inspirado nos textos de um grupo de monges errantes, conhecidos como os Goliardos, datados do ano de 1225. Os textos convidam a viver a vida livre de amarras e a quebrar as regras impostas pela sociedade. Confira no site do grupo: <https://www.carmina-burana.es/el-espectaculo>.

10 Rodrigo García é um dramaturgo e diretor argentino radicado na Espanha, reconhecido por suas propostas disruptivas. Sua última peça *Cristo está en Tinder* estreou no teatro La Abadía em Madri.

grandes escritores colombianos da atualidade; a apresentação da minha colega brasileira em diversos espaços; e a conversa com Rita Segato¹¹ pelo dia internacional das pessoas migrantes. Todos esses momentos ainda estão vivos na minha memória.

Volto para casa com tudo isso na cabeça e um profundo desejo de compartilhar essas vivências e meu processo de interpretação sobre elas, agora que estou de volta aos meus lugares familiares. Cada experiência, cada conversa e cada evento de que participei enriquecem minha percepção do mundo e me inspiram a transmiti-los em meu trabalho artístico e acadêmico, ampliando os horizontes que outrora conhecia.

É após esse retorno que acolho ainda mais a ideia de que não estou desenraizada; pelo contrário: criei raízes nos lugares que visitei, e meus lares são expandidos e permanecem vivos até hoje pelos espaços por onde passei. Embora meu caminho esteja entrelaçado com a migração, e isso seja complicado principalmente em termos afetivos, tenho o privilégio de construir lares onde quer que esteja e de expandir a ideia de que as pessoas não têm um único lugar de pertencimento. A partir da minha experiência, compreendo que nasci em um lugar, mas posso ser de vários ao mesmo tempo.

Cada território que habitei me proporcionou novas camadas de identidade, uma multiplicidade de lugares que me pertencem e aos quais pertenço. A complexidade desse processo é também o que torna minha jornada rica, pois descubro que, ao criar laços e raízes em diferentes espaços, o conceito de "casa" se torna mais fluido e, ao mesmo tempo, mais robusto. Meus lares

11 Rita Segato (1951) é antropóloga argentina, reconhecida e premiada internacionalmente pelos trabalhos em torno do feminismo e da violência contra as mulheres. Foi professora emérita da Universidade de Brasília (UnB) – onde lecionou entre 1985 e 2010 –, titular da Cátedra Unesco de Antropologia e Bioética e coordenadora da Cátedra Aníbal Quijano do Museu Reina Sofia, na Espanha.

não estão limitados por fronteiras geográficas; mas, sim, pelo afeto, pelas experiências, pelas pessoas e pelos projetos que vivi em cada um desses lugares.

CONCLUSÕES

No momento da escrita deste texto, a experiência do doutorado sanduíche continua reverberando tanto na construção de cada capítulo da tese quanto na dramaturgia que venho escrevendo em paralelo. Muitas das aprendizagens sobre análise de textos teatrais, dramaturgia e teatro ainda estão sendo aplicadas e desenvolvidas, enquanto outras estão sendo questionadas a partir das minhas próprias percepções e reflexões críticas.

Os elementos de análise textual, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, são vitais para a elaboração de cada capítulo da minha tese. Eles ajudam a sustentar as discussões teóricas, ao mesmo tempo que conectam o que foi pesquisado durante o período de intercâmbio com outras bibliografias que ainda estão por ser exploradas. Essas referências, fruto de um processo contínuo de investigação, complementam e enriquecem a pesquisa, permitindo uma visão mais ampla e aprofundada dos temas abordados.

Também as experiências paralelas que ocorreram durante a pesquisa específica no ILLA continuam sendo fundamentais não apenas para a escrita, mas também para minha vida pessoal e profissional. Foi a partir dessas vivências que nasceu este texto, escrito com o intuito de dar voz a um percurso sincero e a uma trajetória de viagem tanto no sentido literal quanto no metafórico.

Os elementos que continuam se desenvolvendo de forma mais aprofundada estarão disponíveis para consulta na tese final de doutorado, a qual incorpora esse diálogo constante entre o pessoal, o acadêmico e o artístico, entre o que foi adquirido durante a experiência de pesquisa e o que é fruto da minha trajetória individual. Esse processo, em última análise, reflete um contínuo aprendizado e uma construção que segue em expansão.

A criação artística surge como uma manifestação concreta das vivências pessoais e do conhecimento adquirido, ao mesmo tempo que a prática acadêmica fornece as ferramentas críticas para refletir e dar profundidade ao processo criativo. A experiência, por sua vez, enraíza todo esse percurso, proporcionando contextos e histórias que alimentam a pesquisa e a criação. Esses diferentes elementos atuam como camadas que se sobrepõem, resultando em uma prática artística e acadêmica mais rica, complexa e integral.

Essa interseção entre arte e pesquisa evidencia que a produção artística não está isolada do mundo acadêmico, mas é parte fundamental da construção do conhecimento. O artista-pesquisador não apenas cria, mas também reflete, questiona e transforma. Assim, a pesquisa em artes se torna um espaço fértil para novas descobertas e invenções, onde a criação e a análise coexistem e se potencializam, oferecendo novas formas de compreender e reinventar o mundo ao nosso redor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHAUS, Mariana. **El lenguaje de las sirenas**. Buenos Aires: CELCIT - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2017. Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Érica. **Casa doce lar**: o habitar doméstico percebido e vivenciado. São Paulo: Annablume, 2010.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

VARGAS, Aristides. **Donde el viento hace buñuelos**. Buenos Aires: CELCIT - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2023. Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=aristides%20vargas&f=&m=>. Acesso em: 02 jul. 2024.

Todos os esforços foram feitos para a identificação dos detentores de direito das imagens reproduzidas neste livro. As autoras agradecem qualquer informação que venha a complementar e/ou corrigir os créditos fornecidos nas fotos.

Impresso em novembro de 2024
pela Nossa Impressão Gráfica e Editora.

Produzir pesquisa e reflexão em artes vivas num diálogo plural entre o local e o global continua sendo um ato de resistência. Título da presente publicação, IDA-E-VOLTA: entreterritórios de pesquisa e reflexão nas artes da cena nomeou também o projeto de participação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp no Programa Institucional de Internacionalização CAPES-PrInt. Concebendo a internacionalização como política de encontros, a obra reúne textos de professoras convidadas estrangeiras e de docentes, discentes e egressas/os do Programa ao longo de seis anos de realizações. Por meio da potência desses encontros, nos trânsitos entre Espanha, México, Reino Unido, Canadá, França, Estados Unidos e Brasil, foi possível colocar em diálogo investigação artística, saberes situados e corpos em metamorfose, marcos conceituais que implicaram práxis renovadas nas pesquisas em artes da cena.



PrInt



UNICAMP



IA 50 ANOS

PPG-Artes da Cena

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

