

INTRODUÇÃO

Começo este artigo identificando que ressignificar é revisar, é buscar uma nova visão, aprofundar a visão atual, buscar outras possibilidades ainda não percebidas, é um convite à reavaliação e à inclusão de novos pontos de vista sobre um significado anterior. Revivemos, repensamos e agora, ressignificamos, é por assim dizer, a maneira mais fácil de se expandir o mapa de reconhecimento, isso indica, portanto, que basta uma alteração de significantes para dar uma nova reestruturação, provocando outras respostas comportamentais. Neste contexto, sem ter consciência, não haveria subjetividade, não haveria também memória, não haveria criatividade, nem arte.

Assim, a história é feita com o tempo, com a experiência, com suas histórias, com suas memórias. Nesta perspectiva, “a imagem corporal é a figuração do corpo formado na nossa mente, ou seja, a forma como o corpo se apresenta para nós, também é a forma como acreditamos que os outros nos vêem” (PAULUCCI; FERREIRA, 2009, p. 54).

A imagem está sujeita às influências dos aspectos físico, social e emocional, que representa a experiência existencial do indivíduo. O corpo lembra, mas também esquece, esquece movimentos, condicionamentos, afetos, percursos já experienciados; descartando memórias, oportuniza outros modos e experiências, ampliando possibilidades de percepção e ressignificação. Perdemos memórias para dar lugar a outras, “em boa parte esquecemos para não ficar loucos, esquecemos para poder conviver e para poder sobreviver” (IZQUIERDO, 2004, p. 22).

Assim essas “experiências podem levar à validação de sentimentos e desejos particulares do indivíduo, em detrimento da padronização corporal” (CAETANO; CUNHA; TAVARES; LOPES; POLONI, 2009, p.96).

Neste contexto, ressignifico para significar dentro de um processo relacional de imagens externas e internas ao corpo, que conseqüentemente criam-se histórias corporais modificadas, apontando assim, para um sistema espiralado de armazenamento, descarte e recuperação de dados, ou seja, as memórias significadas/ressignificadas/significadas.

Conseqüência a isso, acredito que memória é armazenamento que resulta sobre as emoções e a percepção da consciência, “que apresenta como a percepção que o organismo tem de si mesmo e do que o cerca” (DAMÁSIO, 2000, p. 18).

Assim, construí minha pesquisa corporal contemplando a seguinte questão problema: “a ressignificação e as memórias corporais, numa análise relacional de um trabalho dramático vivenciado na cena por três anos em forma de dueto (eu e mais três *partners*) como possibilidade e potencialidade de organização cênica”.

Diante desta perspectiva fica estabelecido o seguinte objetivo: **Entender os processos e procedimentos que resultam e articulam memórias corporais em um trabalho dramático, como ressignificação e organização do corpo em cena.** Para conseguir atingir o objetivo proposto, de forma a melhor compreender este processo, dividiu-se em objetivos parciais assim constituídos:

- Relatar os procedimentos de construção e apresentação a fim de distinguir o que ficou em meu corpo de memória corporal, na relação com os três *partners*;
- Relatar as minhas memórias corporais oriundas da relação com os três *partners*, durante três anos, em que este dueto permaneceu em cena, a fim de construir argumentos que definam e distingam cada uma das três relações;
- Reconhecer o significado/sentido das memórias de cada corpo na construção dramática, a fim de construir a ressignificação e transformação de dueto para solo;
- Ressignificar as memórias corporais dos três *partners* e a memória do meu corpo articuladas, a fim de reestruturar a composição dramática em solo.

SIGNIFICAR/RESSIGNIFICAR/SIGNIFICAR MEMÓRIAS

Para produzir meu memorial, que aqui se encontra configurado no formato de artigo, é relevante saber das condições em que estão circunscritas as lembranças, assim como os acontecimentos e personagens que predominaram segundo as escolhas feitas. Nesse sentido, meu memorial não é somente uma crítica que forçosamente avalia as ações, ideias, impressões e conhecimentos do sujeito narrador, onde nesta pesquisa estou como pesquisador, sujeito de pesquisa e autocrítico da ação, ou seja, como sujeito de lembrança na autoria deste memorial. Portanto, tem muito a ver com as condições, situações e

contingências que envolveram a ação como narrador e protagonista das minhas memórias. Além de ser crítico e autocrítico, é também um pouco confessional, apresentando paixões, emoções, sentimentos inscritos na memória.

Na busca da elaboração de uma questão problema para construir uma pesquisa em arte, em um encontro com minha orientadora, comentei que dançava um dueto de minha autoria, há três anos na *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*, dançado com três pessoas diferentes, em períodos diferentes, surge então a proposta de se estudar/trabalhar “memórias corporais” advindas da relação da minha atuação cênica com os três *partners* no período de três anos.

Neste contexto, consegui formular minha questão problema para minha pesquisa em arte: “a resignificação e as memórias corporais, numa análise relacional de um trabalho dramático vivenciado na cena por três anos em forma de dueto (eu e mais três *partners*) como possibilidade e potencialidade de organização cênica”.

Pensando no dueto coreografado, que a intenção era dançar o que foi arquivado nas coleções da memória que pode ser pensada a partir de uma vida e de uma vida que encontra a sua conexão com o mundo, assim levado a cena no ato de dançar. Seria o desígnio do meu corpo estando atado ao mundo e o desígnio da minha dança estar atada ao corpo, somente assim no ato cênico de perceber e encontrar o sentido a partir do qual relembraria as experiências passadas.

No início deste processo começo a relembrar e relatar o maior número de informações, memórias, que tenho sobre o dueto. Lembro-me que no ano de 2013, o ARTISTA (1)², que também fazia parte da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*, me convidou para montar um dueto para fazer a abertura no festival de meio de ano da escola em que ele trabalhava, na cidade de Ponta Grossa. Eu aceitei, e logo comecei a pensar em alguma proposta para a coreografia. Eu, na procura de uma música que fosse interessante, achei *Lullaby* do compositor *Pink Martine*, fizemos algumas experiências de movimentos e posteriormente a minutagem da música teve um acréscimo, com aproximadamente quatro minutos de duração.

2 O ARTISTA (1) foi o primeiro com o qual trabalhei o dueto na Companhia de Dança Jair Moraes e que tem aqui seu nome/identidade preservada.

De início não tinha um tema para o trabalho, até o momento que eu me recordei do término do meu último relacionamento afetivo, no qual comecei a fazer pequenas ligações com outras histórias de filmes, novelas, séries, contos de amigos, colegas, tudo em um contexto geral na ideia de “por que continuar gostando de alguém que não gosta mais de mim?”.

Na construção coreográfica do dueto pensei em um “diálogo”, no qual o ARTISTA (1) me contasse um pouco de alguns fatos, sentimentos, reações, e eu fosse um ouvinte relutante a responder “não adianta você gostar de alguém que não gosta de você”.

Desde o começo da construção do dueto e durante a cena, eu poderia ser um ouvinte qualquer, um amigo, um parente, enfim, uma pessoa comum a quem ele estaria contando sua história.

Durante a construção do dueto, eu como coreógrafo, tive uma dificuldade de coreografar, relatei isso para o ARTISTA (1) e sugeri colocarmos a música e fazer algumas improvisações, que resultaram posteriormente em mais algumas células coreográficas.

Lembro que após a montagem do dueto, durante os ensaios, o ARTISTA (1) me relatava que eu não fazia os movimentos na contagem na música e eu falava que dançava sem contar.

Antes da apresentação foi criado o nome do trabalho coreográfico *Corpo e Cinza* e o release: “Às vezes temos que matar algumas coisas, para plantar e regar de novo. Assim o tempo corresponde ao corpo que internaliza a cinza, correspondendo as coisas que a gente escolhe e coisas que escolhem a gente”.

Apresentamos o dueto na cidade de Ponta Grossa e nos dias seguintes à estreia pedimos para mostrar a coreografia para o Diretor da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*.

No dia que mostramos o dueto para o Diretor, ele comentou que gostou do dueto e nos convidou a fazer uma apresentação no Memorial de Curitiba. Posteriormente, a esta apresentação e a aprovação do trabalho coreográfico, ele pediu para ensaiarmos o dueto e apresentar junto com outros trabalhos da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*.

Eu e o ARTISTA (1) continuamos com os ensaios do dueto agora dentro dos horários da Cia, onde fizemos nossa segunda apresentação.

Posteriormente, com a saída do ARTISTA (1) da *Cia Masculina de Dança*, pedi para o Diretor para remontar o dueto com outro bailarino, ele aceitou a ideia. Vieram com isso o convite de reconstruir o dueto com ARTISTA (2)³, no qual a música ficou com uma duração maior e foram acrescentados outros movimentos. Não me recordo exatamente quais e/ou quantos movimentos se alteraram, infelizmente não tenho nenhum registro filmado com a versão do dueto com o ARTISTA (2).

O processo de reconstrução e remontagem com o ARTISTA (2) foi mais curto que o processo de montagem. A ideias permaneceram as mesmas, mas agora com mais detalhes sobre o tema do dueto, usamos pequenos intervalos durante os ensaios da *Cia Masculina de Dança* para fazer esta construção e também alguns encontros extras para finalizar toda a coreografia.

Com o ARTISTA (2), remontar e passar algumas ideias do tema foi diferente, acho que pelo fato dele ter 17 anos de idade nesta época. Em algumas partes desta remontagem teve particularidades que fazem parte da própria personalidade, que diferenciam os *partners*, ou seja, o modo de mobilidade, particularidade do corpo, especificidade, a singularidade, de acordo com a identidade do ARTISTA (2) e do ARTISTA (1).

A reestrea do dueto com o ARTISTA (2) foi como convidados na abertura da Mostra Paranaense de Dança, etapa final, no último dia de apresentações, no ano de 2014, no Centro Cultural Teatro Guaíra (Guairão), interligado com outros dois trabalhos coreográficos da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*.

Desde então o dueto já era parte do Espetáculo *Tabo de Ensaio – Reconfigurado* da Cia, com ensaios diários. Algumas sugestões e correções eram feitas pelo Diretor da Cia, e também, eu e o ARTISTA (2) conversávamos muito sobre a coreografia.

Durante os ensaios e apresentações, percebíamos ligações bem fortes pelo olhar, sempre conversar pelo gesto de movimento coreografado e também pela sinestesia de dois corpos dialogando.

Na remontagem com o ARTISTA (2), tem um momento na coreografia que eu dou um tapa no peitoral dele, quando pensei em colocar na coreografia conversei com ele para ver se poderia colocar este gesto, e ele aceitou. Sempre tive o cuidado de não machucá-

³ O ARTISTA (2) foi o segundo com o qual trabalhei o dueto na Companhia de Dança Jair Moraes e que tem aqui seu nome/identidade preservada.

lo neste momento da coreografia. Eu sabia que isso era uma experiência da minha vida, uma espécie de “acorda para vida” e que também tinha contexto com a temática do dueto. Somente em um ensaio, marcação de palco, na cidade de Recife, que eu exagerei na força do movimento e dei um tapa muito forte nele, mas logo depois do ensaio conversei com ele, e pedi desculpas.

Outra lembrança que tenho dos ensaios com o ARTISTA (2), foi no Centro Cultural Teatro Guaíra, onde na coreografia tem a simulação da tentativa de um soco dele no meu rosto, um momento onde a mão dele se aproxima muito dos meus olhos, e que em um ensaio esta simulação se tomou real. Nós estávamos mais próximos do que o normal da coreografia e eu ganhei um soco no olho, no primeiro momento eu fiquei sem reação e acabei indo para o chão, após alguns segundos eu levantei e continuei a coreografia.

A cada ensaio com o ARTISTA (2), sentíamos sensações diferentes juntos, ocorriam algumas pequenas alterações de movimentos, mas que era entendido pelos dois intérpretes, eu e ele, sem precisar falar, algumas vezes mais intensas.

Eu e o ARTISTA (2) apresentamos em muitos lugares, palcos diferentes, com público em diferentes quantidades.

Com a sugestão do Diretor da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*, a iluminação para as apresentações do dueto foram sempre em azul, luz cor azul, por que favorecia o trabalho coreográfico.

Não tenho certeza do tempo que eu e o ARTISTA (2) dançamos o dueto, aproximadamente um ano e meio, ou mais, juntos.

Foram experiências maravilhosas, dividir o palco com um bailarino com uma força muscular, movimentos bem executados, e que me transmitira segurança, conforto agradável em cena. Me recordo dos movimentos e da maneira de olhar dele em cena, foi e é lembrança muito presente dele, ou seja, memórias que tenho armazenadas.

Nos anos de 2014 e 2015, participamos do FENUDI, Festival Nacional Universitário de Dança de Itajaí, na cidade de Itajaí em Santa Catarina, onde representamos a UNESPAR, Universidade Estadual do Paraná, Campus II – FAP, onde um dos trabalhos apresentado foi o dueto *Corpo e Cinza*.

Na metade do ano de 2015, o ARTISTA (2) mudou-se para a cidade de São Paulo. E por indicação do diretor da *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*, uma terceira pessoa iria aprender o dueto, o ARTISTA (3)⁴.

Tivemos alguns ensaios ainda com a presença do ARTISTA (2), o que facilitou no aprendizado, e também a coreografia permaneceu praticamente a mesma, apenas alguns detalhes individuais de dramaturgia mudaram, movimentos faciais e um tipo de respiração acentuando o movimento que eram usados agora pelo ARTISTA (3), na qual eu como coreógrafo, deixei este acréscimo ao trabalho.

Nos próximos ensaios do dueto, tanto eu quanto ARTISTA (3), começamos a colocar nossas especificidades de movimentos para formar uma unidade no dueto. Nesta reestruturação coreográfica começaram a surgir novas dependências artísticas corporais intrínsecas fortemente associada entre os dois intérpretes. O diálogo entre os olhares foi um ponto positivo com ele e uma outra forma corporal expressiva entre nós dois que também acrescentou significativamente na proposta do dueto.

Após alguns ensaios, veio a reestrea do dueto, em uma apresentação na Ópera de Arame na cidade de Curitiba, no dia 26 de setembro de 2015.

No final desta apresentação, me lembro do comentário do ARTISTA (3) “Que legal foi dançar o dueto e eu quero dançar mais vezes”, este comentário me marcou como uma estímulo neste dia, porque foi uma nova experiência para ele dançar uma nova coreografia e também para mim por dançar o dueto com um terceiro *partner*, percebo que intuitivamente já construo uma resignificação, sem saber exatamente o que fazer com elas, apenas resignificando, que era apenas elementos e movimentos que se modificavam. Hoje lembrando deste momento percebo, que já trabalho com resignificações,

Continuamos com os ensaios do dueto e também várias outras apresentações, cada término de ensaio ou apresentação conversávamos e dialogávamos sobre a coreografia. Ele colocava uma expressividade que dava uma qualidade a proposta do dueto, até nas conversas que tínhamos, falávamos que era uma “sofrência” que ele tinha, ou seja, um estado corporal.

4 O ARTISTA (3) foi o terceiro com o qual trabalhei o dueto na Companhia de Dança Jair Moraes e que tem aqui seu nome/identidade preservada.

Por fim, com esta proximidade que tivemos da coreografia *Corpo e Cinza*, também ensaiávamos um segundo dueto com o nome *Último Contato*, e no ano de 2016 eu coreografei e dancei um terceiro dueto com ARTISTA(3), com o nome *Umbra*, no qual tinha uma temática ligada ao primeiro dueto que dançávamos.

DA CONSTRUÇÃO DO SOLO

Para mim, neste momento, surgem os fatores metodológicos desta pesquisa em artes, que se apresentam no modo em como estas memórias estiveram no meu corpo na construção da argumentação e elaboração da reestruturação e ressignificação do trabalho dramático.

Na perspectiva de estudar a construção do solo, que se constitui na análise de memórias corporais de uma relação a três em três anos, é como vou ressignificar. A ideia não é simplificar situações complexas e sim encarar a complexidade dessa relação de uma forma mais simples. Os sentimentos são experiências de mudanças associadas às imagens mentais da situação. Desta forma, a emoção está intimamente associada à memória, ou seja, ao contexto em que é adquirida na experiência individual na construção da minha memória, nas experiências com cada *partner*, memórias que resultaram em outras memórias. Não vou estudar a interferência do tempo que atuei com cada *partner* na construção da memória corporal e sim a memória no meu corpo e os significados/ressignificados/significado, pois eu não ressignifico o que não está significado.

Assim o significado de todo acontecimento depende da forma pela qual o vemos. Quando mudamos o olhar, mudamos o gesto e conseqüentemente o significado. Ser capaz de ressignificar é aprender a observar que todas as circunstâncias podem ser compreendidas como forma e/ou conteúdo.

A razão pela escolha das imagens abaixo é retratam o mesmo momento do dueto, com *partnes* diferente, com especificidades diferentes dos intérpretes.

Faço uma ressalva, falando que a memória apresenta-se como a possibilidade de se dispor das ideias, impressões e conhecimentos passados que, de algum modo, estão disponíveis para ser evocados, ou seja, a memória corporifica o reter ideias, impressões,

conhecimentos adquiridos anteriormente, recordação, imaginação, lembranças. Complemento que as lembranças são algo que fica presente na memória, que é uma forma de encontro e reencontro, significado/ressignificado/significado.

Me questionava como colocar isso em prática, ou seja, como condensar três duetos em um solo, certamente, não seria um milagre. Todos nós ressignificamos muitas coisas todos os dias, imperceptivelmente. O ideal é que aprendamos a fazê-lo conscientemente, assim potencializamos nossa capacidade, gerando recursos e atitudes, atitude mental corpórea. Deste ponto, começo a encontrar caminhos de estruturação e investigação para minha pesquisa.

A minha orientadora sugeriu tarefas cronológicas para melhor desenvolver a minha pesquisa, em fazer um relato sobre as três experiências do dueto, com os três *partners* e também refletir como estrutura de soliloquio a apresentação deste projeto pesquisa, que deixaria de ser um diálogo em forma de dueto, para ser um solo com discurso em que eu falaria comigo mesmo.

O solilóquio consiste na oralização do que se passa na consciência do protagonista. Aí está a diferença do monólogo interior. Neste a oralização se passa no subconsciente do protagonista, de modo que suas emoções e ideias são estruturadas de forma ilógica e incoerente. Já o solilóquio, por se passar no consciente da personagem, suas ideias e emoções são estruturadas de maneira coerente e lógica, ainda, que partindo de um pensamento psicológico e não racional. Considera-se inexistente, no solilóquio, a intervenção do escritor; a personagem se comunica diretamente com o leitor. Daí ser empregado nas circunstâncias em que o escritor deseje que a personagem expresse com meios próprios o que lhe vai à consciência.

O **solilóquio** é uma técnica que tem o sentido de falar sozinho, enquanto no monólogo o personagem se dirige ao espectador ou ao leitor, nesta arte o enunciador dialoga consigo mesmo ou com sua alma, com a diferença de que não resume seus pensamentos ao plano de sua consciência, como no monólogo interior, mas os enuncia em voz alta diante de outrem, embora ignore sua presença.

No monólogo interior as expressões orais estão restritas ao nível subconsciente, portanto elas são emitidas irracionalmente, sem lógica alguma; os sentimentos jorram desprovidos de qualquer coerência. Contrário a este recurso, o solilóquio é organizado segundo padrões lógicos e com nexos racionais, mesmo que os pensamentos procedam de uma fonte psíquica e não do plano da razão.

Monólogos e solilóquios têm em comum o fato dos pensamentos e emoções partirem de um único ser, ou seja, a fala se resume somente a ele, portanto não há interlocutores que dialogam, mas sim uma criatura que derrama no palco ou nas páginas de um romance suas ideias e sentimentos.

Com estas informações, nas orientações estruturamos uma maneira de começar a montagem coreográfica do solo. A princípio tive uma semana para montar uma célula coreográfica sobre minhas memórias do dueto *Corpo e Cinza*.

Depois, mais uma semana para montar uma célula coreográfica, pensando no dueto com cada *partner*, no qual eu dividi a cena e juntar estas quatro células.

Neste momento, de procedimentos, na qual uma grande dificuldade era estar em algum estúdio da universidade durante o dia fazendo estas células coreográficas, para mim uma tarefa muito complicada.

Então resolvi deixar as memórias e a imaginação trabalharem juntas. Durante meus banhos diários, experimentava algumas movimentações. Tentava desenvolver em outros espaços o que produzia durante o banho, na qual era o momento de seleção de movimentos, isso ocorria com o auxílio de músicas aleatórias e até sem música. Posteriormente, colocava a movimentação na música do dueto *Corpo e Cinza*, foi uma dificuldade muito grande, por que os movimentos do dueto ainda estavam corporificados.

Agora já estavam prontas a primeira e segunda tarefa, era o momento de mostrar para minha orientadora.

Após a orientação, assim como todas as outras, saí com milhões de pensamentos, reflexões, pequenos conflitos, sobre meu trabalho artístico acadêmico.

Comecei a usar anotações para lembrar das células coreográficas, de quem eu lembrava, de como eram as células coreográficas de cada memória, uma espécie de mapa. No começo isso era pouco rabiscado, mas sempre que eu refazia as anotações isso ficava com mais detalhes, com mais setas, com mais desenhos, com mais nomes e palavras.

Surgiram novas células curtas, que trouxeram lembranças da característica de cada *partner*, do ARTISTA (1), a técnica; do ARTISTA (2), a força muscular; do ARTISTA (3), a Dramaturgia, que auxiliaram nas memórias. Achei e acho necessário relembrar alguns trechos do dueto *Corpo e Cinza* com cada um deles.

Organizar as células coreográficas não foi uma tarefa fácil nesta nova reestruturação. A princípio, comecei a colocá-las em ordem aleatória, pensando em uma nova estrutura de formato acadêmico-artístico, sempre acrescentando informações nas anotações. Fazia pequenos experimentos na música do dueto, produzia algumas filmagens, trocava a ordem das células e mesmo assim, ainda não conseguia perceber algum resultado que fosse satisfatório até chegar ao ponto de ficar três dias sem “ensaiar”... Achei que deveria pensar, refletir, lembrar... Isso ocorreu em diferentes e diversos momentos e lugares.

Neste momento, já tinha inscrito o trabalho artístico no 6º Festival Universitário Nacional de Dança de Itajaí, na cidade de Itajaí, Santa Catarina, para apresentação no dia 22 de setembro de 2016.

O FENUDI é um festival de mostra de trabalho artísticos de universidade, com avaliações qualitativas dos trabalhos.

Apresentei meu trabalho artístico no festival com o nome de *Diferente da Cor do Breu*, pedi para fazer a iluminação de palco usando apenas luzes azuis. Vou abrir um espaço para relatar o porquê da escolha da luz azul, uma vez que é minha opção para a iluminação cênica da apresentação do solo.

Primeiro, gosto da cor azul, e me identifico pela emotividade e afetividade que vejo e percebo nesta cor que são características evidentes do meu comportamento. Simboliza a água, o céu e o infinito; azul céu, azul mar, azul gelo: esses tons inspiram um sentido de tranquilidade e pureza que inconscientemente me emocionam e o que vem quase sempre antes do breu parece ser um azul escuro.

Quando eu dançava o dueto *Corpo e Cinza* para a *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*, o diretor só usava a cor azul na iluminação, ou seja, usar a iluminação cênica da apresentação do solo em azul traz esta ligação sensório afetiva que eu tenho pelo diretor e pela *Cia Masculina de Dança Jair Moraes*.

Também gosto de olhar o mar, que para mim tem cores na tonalidade azul que eu acho interessante, tenho objetos verdes em minha casa, que são tonalidades que também lembram o tom azul esverdeado do mar; gosto do som das ondas, tanto na areia da praia quanto ondas em pedras...

Não é somente o calor do sol que me atrai o azul do céu sem muitas nuvens, a linha do horizonte onde se encontra o mar e o céu também me atraem, me tocam. E falando em água do mar, também gosto de banhos demorados, água no corpo gosto de lugares altos que me aproximem do céu e/ou que me deixem entre o mar e o céu.

Gosto da noite, do período noturno não porque é escuro, e sim porque tem um azul mais escuro. A noite, gosto de estar próximo do mar pelo não breu traduzido pelo som misterioso das ondas.

Outro ponto importante da minha experiência no FENUDI, sobre minha apresentação, onde tinha pensado em pedir para meu amigo para fazer uma gravação do meu trabalho, mas refletir sobre minha pesquisa acadêmica, na qual uma maneira de auxiliar a memória é a imagem, e para visitar algumas memórias, no atual mundo tecnológico usamos o aparelho celular para fotografar ou filmar, onde tive a ideia de iniciar o solo, colocando meu aparelho celular em cena e fazer este registro de vídeo.

Assim o uso do celular foi um recurso que eu tive para acessar a primeira proposta do solo. Entendo que posso colocar o celular para fazer as gravações do solo em cena, pela possibilidade de revisitação, ou seja, uma condensação corporificada de significar/ressignificação/significar.

Após a apresentação, observei a filmagem e percebi que as células coreográficas não estavam mais separadas, e sim agora corporificadas, e que para eu tentar fazê-las individualmente teria que relembrar detalhadamente.

Pensei também como seria se eu tivesse que apresentar o dueto novamente, teria que voltar a estudar muita coisa dele, ou seja, significar/ressignificar para eu significar.

Com os duetos agora condensados percebo um processo espiralado, que é possível compreender a consciência como uma transição entre lembranças, memórias, organização corporal, significado/ressignificação/significado.

No término da escrita deste artigo, *Diferente da cor do breu: organização e resignificação do corpo em cena*, fiz a escolha de não intitular as “considerações finais” porque a cada nova leitura do meu memorial, a cada lembrança, a cada significado, resignificado, vou estar sempre neste processo espiralado de consciência, lembranças e memória, vou fazer acréscimos nos finais da escrita, na releitura do memorial posso fazer outras pontuações e constatações para fazer as “considerações finais” para este memorial. Faço alguns apontamentos para esta condensação corporificada de significação/ressignificação/significação.

Damásio apresenta em seu livro *O Mistério da Consciência* (2000) uma série de argumentos anátomo-fisiológicos sobre a formação e processamento de imagens no cérebro e defende que o nosso raciocínio é feito de sequências ordenadas de imagens.

Neste momento eu faço uma ressalva referente à minha opção de repetir algumas imagens durante a escrita do meu memorial. Esta escolha se faz presente para visitar, observar, significar, lembrar, relembrar, resignificar e construir significados a partir de, retomo ao processo espiralado usando as imagens como ferramenta de pesquisa.

Admito que a história é feita com o tempo, com a experiência, com suas histórias, com suas memórias. Nesta perspectiva, “a imagem é a figuração formada na nossa mente, ou seja, a forma como se apresenta para nós, também é a forma como acreditamos que os outros nos vêem” (PAULUCCI; FERREIRA, 2009, p. 54).

Neste contexto, reflito sobre os diferentes modos de fazer minha dança e procedimentos que passaram por esta pesquisa e, fiz registro em meu corpo. As memórias do meu trajeto pessoal e da carreira atualizadas no corpo que cria e insiste em dançar como uma possibilidade de existência, na qual insistir em permanecer dançando, dançar para resistir, a arte como forma de resistência.

Assim penso que este é meu corpo, decorrente das mudanças ou permanências de pensamento e ações. Apesar do esquecimento ser parte da memória, somos aquilo que lembramos e “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias” (IZQUIERDO, 2004, p 16).

Então mais do que na capacidade de memória, mergulho de criação pessoal, que é na possibilidade e atualização das diferenças no meu corpo que construo um novo modo de dançar e significar, ressignificar e dar novos significados.

Assim minha obra artística em processos colaborativos se transformou e se transforma e passa a ser minha poética singular, na qual ativa minha memória sob forma de lições aprendidas instaladas no corpo, ou seja, aquilo que permanece no corpo que se estende do passado a um momento futuro.

REFERÊNCIAS

CAETANO, A. S.; CUNHA, M. C. G.; TAVARES, F.; LOPES, M. H. B. M.; POLONI, R. L. Influência da Atividade Física na Qualidade de Vida e Auto-imagem de Mulheres Incontinentes. **Revista Brasileira Medicina Esporte**, V. 15, nº 2, 2009.

CARRILHO, M.F. et al. **Diretrizes para a elaboração do memorial de formação. Metodologia do trabalho científico**. Natal: IFP/URRN, 1997.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PASSEGGI, M. C. Memoriais de formação: processos de autoria e de (re)construção identitária. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. In **Anais eletrônicos da III Conferência de Pesquisa Sócio Cultural**, julho de 2001.

PAULUCCI, É. Z. C.; FERREIRA, A. Corpo e imagem: relações entre medidas antropométricas e aceitação pessoal da imagem corporal em praticantes de jazz de competição. **Revista Brasileira de Educação Física, Esporte, Lazer e Dança**, v. 4, nº 2, p. 53-61, 2009.

MATERIAL VIDEOGRÁFICO SOBRE AS REMONTAGENS CITADAS:

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwOe7YK35Aw>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MrEirllFQIQ>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y1TZTLL7Eeo>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YE9QDHWoGI0>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020

REUNINDO MEMÓRIAS AFETIVAS E O PROCESSO CRIATIVO

Perci Cristina Klug Lima¹

RESUMO: O presente artigo está relacionado com uma revisitação ao processo de pesquisa em Poéticas Visuais realizado durante a produção do meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado: *Memória e Arquivo: uma poética construída através de arquivos afetivos*. Foi um conjunto em particular desses objetos que deram significado à minha busca poética delineando a trajetória de toda a produção artística. Foram versos de poemas, receitas de família, contos, cartas, bilhetes, todos de autoria do meu pai. Inicialmente, o objetivo era trabalhar com esses escritos, porém no decorrer do processo criativo, minha produção artística foi encaminhada para além desse arquivo, ativando outras memórias e proporcionando outras experiências. O aporte teórico principal está fundamentado na pesquisadora Ana Maio que contribuiu com a sua pesquisa e experimentação artística servindo como referencial. A conclusão é que esses trabalhos abriram outras possibilidades de produção dentro das artes visuais e novas perspectivas com o tema arquivo e memória para implementação de trabalhos futuros.

PALAVRAS CHAVE: Memórias afetivas, arquivo, poéticas visuais.

GATHERING AFFECTIVE MEMORIES AND THE CREATIVE PROCESS

ABSTRACT: This article is related to a revisit revisitation to the research process in Visual Poetics carried out during the production of my Course Conclusion Paper, entitled: *Memory and Archive: a poetics built through affective archives*. It was a particular set of these objects that gave meaning to my poetic search, delineating outlining the trajectory of all the artistic production. There were lines of poems, family recipes, short stories, letters, notes, all written by my father. Initially, the objective was to work with these writings, but in the course of the creative process, my artistic production was directed beyond this archive, activating other memories and providing other experiences. The main theoretical contribution is based on the researcher Ana Maio who contributed with her research and artistic experimentation serving as a reference. The conclusion is that these works opened up other possibilities of production within the visual arts and new perspectives with the theme of archives and memory for the implementation of future works.

KEYWORDS: Affective memories; archive; visual poetics.

273

1 Mestranda em Educação, Linha de História e Historiografia da Educação pela Universidade Federal do Paraná, pesquisadora do Grupo de Pesquisa em História Intelectual e Educação – GPHIE - UFPR, graduanda em Pedagogia pela Faculdade Educacional da Lapa, pós-graduanda em Formação de Professores nível Superior, Técnico e Tecnológico pela Universidade Positivo e graduada no curso Superior de Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E-mail: cris.klugmk@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata de uma revisitação ao processo de pesquisa em Poéticas Visuais realizado durante a produção do meu Trabalho de Conclusão de Curso, no curso superior de Gravura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap / Unespar, intitulado: *Memória e Arquivo: uma poética construída através de arquivos afetivos*. O processo de pesquisa que apresento consiste em uma reflexão acerca da minha prática artística, abordando a produção de uma série de trabalhos realizados a partir de memórias afetivas.

Por se tratar de uma pesquisa em poéticas visuais, foi optado pela narrativa em primeira pessoa, conforme Sandra Rey (2002):

É preciso lembrar que toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo. Porque, ao contrário da ciência, que necessita de comprovação e avança em bloco, consolidando ou refutando teorias através da reprodução de experiências em laboratório, é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor e apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens (REY, 2002, p. 128).

O ponto de partida desta investigação foi a existência de um conjunto composto por diversos materiais gráficos, tais como, cartas, bilhetes, postais, receitas. A partir da separação desse material, achei que seria interessante produzir obras a partir desse conjunto que guardava tantas significações para mim. Porém foi no decorrer do processo criativo que minha produção artística foi além desse arquivo, ativando outras memórias. Este processo consiste na construção e no desenvolvimento de uma pesquisa com a produção de obras, livremente inspirado nas minhas memórias afetivas de infância e arquivos de família.

O principal referencial teórico está aportado em Ana Maio (2014), pesquisadora e artista, que desenvolve pesquisas com ênfase nos temas arquivo e memória, e arte contemporânea. A artista produziu uma série de trabalhos a partir de memórias familiares, que desencadeiam a sua ida à arquivos em Portugal. Posteriormente, ela inseriu suas trabalhos em um dos arquivos pesquisados, aproximando documentos e obras, tensionando as relações entre verdade e ficção. Além disso, a motivação dela está relacionada com sua família e as histórias de seus antepassados.

A narrativa presente no meu trabalho possibilita refletir sobre a minha história, as minhas raízes, sobre as minhas memórias e também sobre os meus arquivos. Os objetos como poemas, cartas, receitas estão presentes ou no meu processo criativo ou como elemento dentro do meu trabalho, sendo o ponto de partida para pensar e produzir uma série de trabalhos. No entanto, eu construo obras que acabam indo para além de um simples processo de rememoração, pois as obras acabam adquirindo independência, produzindo sentidos que vão além da sua origem.

MEMÓRIA E ARQUIVAMENTO

Possuo algumas das lembranças que ficaram de meu pai, falecido quando eu tinha doze anos. Esses escritos particulares evocam uma paixão dele, a escrita poética, publicada por meio de contos na revista *Correio dos ferroviários*² (figura 1).

Figura 1 – Revista *Correios dos Ferroviários* (capa)



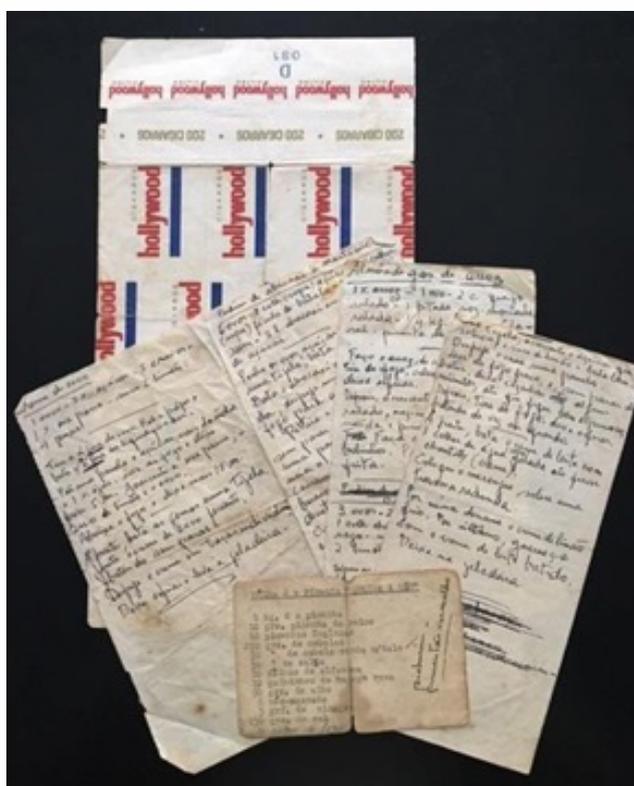
Fonte: <http://vidadmaquinista.blogspot.com/2012/12/revistas-ferroviarias.html>

² Revista *Correio dos Ferroviários*, uma revista de publicação oficial interna da RVPSC (Rede de Viação Paraná - Santa Catarina), editada desde outubro de 1933 e distribuída para todas as ferrovias do país e para a administração da RFFSA, chegando a alcançar, em alguns períodos, uma tiragem variável entre 11,5 a 13 mil exemplares. Meu pai era funcionário público da RFFSA (Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima) e escrevia com frequência para essa revista.

Essa produção literária tornou-se parte da minha pesquisa e decidi a partir desses escritos, pensar neles como um propulsor das minhas memórias afetivas. As palavras compõem fragmentos de uma história que foi construída com a intenção lembrar de uma pessoa que se foi, deixando a materialidade do seu trabalho escrito como meio de aproximação.

Esse arquivo (figura 2) possui alguns textos produzidos antes do meu nascimento, como algumas cartas do meu pai endereçadas à minha mãe e que guardei. Essas cartas com poemas e palavras de afeto, me permitiram ter uma noção de como era o relacionamento entre eles.

Figura 2 – Arquivo pessoal de escritos – sem data

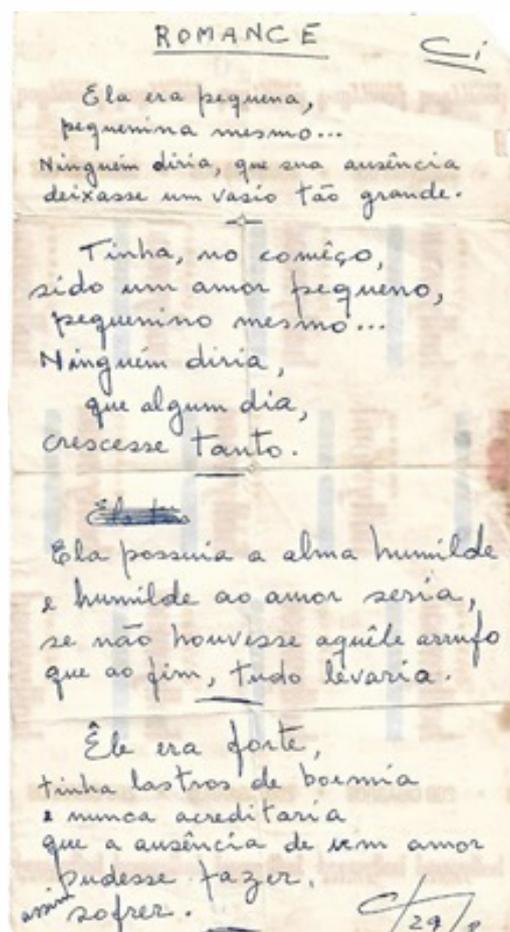


Fonte: arquivo pessoal

Além das cartas, neste arquivo também se encontram bilhetes, cartões postais, anotações e receitas de família. Dentre este conjunto de escritos, decidi separar dois grupos que estão diretamente ligados com o meu processo de criação. Cada um deles foi o disparador para um conjunto de trabalhos diferentes.

Os primeiros escritos que separei para análise chamarei de “escritos de ocasião” e esse nome foi escolhido pelo fato do material físico utilizado para escrever esses poemas, ter sido o papel de embrulho de embalagens de cigarros (figuras 3 e 4). Ao desembulhar os maços de cigarros, meu pai utilizou esse papel para escrever nos momentos que se sentava sozinho na mesa do bar, enquanto bebia também escrevia.

Figura 3 - Escritos de ocasião 1 - 25 x 15 cm – Data aproximada: 29/08/1968



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 4 - Escritos de ocasião 2 - 25 x 15 cm – Data aproximada: 29/08/1968

Preta

Se um anjo tivesse
assim
um semblante lindo
eu amaria
o anjo.

Se uma Deusa tivesse
um corpo
assim como você tem
eu amaria, também.

Mas
muito mais
eu quero e quero mesmo
essa minha
priminha e última
mamorada
que é
a minha ~~mais amada~~.

Carlieto

Fonte: Arquivo pessoal

Outro grupo de anotações são as receitas de família (figura 5) anotadas em pequenos pedaços de papel. Ao iniciar a leitura e em cada detalhe relatado na receita, é como se me deslocasse ao exato momento em que vivi aquela experiência. A partir destas recordações começo a pensar em como poderia transformá-las em arte.

278

Figura 5: Receitas de família – 25 x 20 cm

Creme de coco

1 coco - 2 x. açúcar - 5 cravos -
1 x. ma. passa - suco 2 limões -
4 gemas.

Tire a água de coco. Bata a polpa e
bata o leite no liquidificador.

Por uma panela o açúcar, cravo da índia
e 1 x. água. Leve ao fogo e deixe
fervir 5 m. Acrescente a ma. passa, o
suco de limão e o coco.

Abaise o fogo e deixe mais 15 m.

Abaste bata as gemas numa tigela.
Junte o creme de coco fervente,
batendo sem parar.

Despeje o creme em taças individuais.
Deixe esfriar e leve à geladeira.

Budim de abacaxi e mamão

6 ovos - 3 colh. (sopa) açúcar - 1 colher
(sopa) fécula de batata - 1 xícara de
leite - 2 l. abacaxi em calda - 1 xícara
de açúcar.

Poste os ovos, açúcar, fécul. batata e o leite
numa tigela, bata até ficar espuma.

Bata o abacaxi e caldo no liquidifi-
cador, despeje numa panela e leve ao
fogo para aquecer.

Retire e junte ao creme de ovos
sem parar de bater. Leve ao fogo
numa panela com o açúcar e
meia x. de água até ficar calda
(consolidar). Abste forma com
bunaco no meio, por o açúcar
destruído, espalhando bem.

Coloque na forma o creme de ovos
e abacaxi. Leve ao forno
quente em banho-maria 50 m.

Retire, deixe esfriar na própria
forma antes de tirar.
Geladeira.

Fonte: Arquivo pessoal

APROPRIAÇÃO DAS MEMÓRIAS AFETIVAS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Os três campos epistemológicos: Poiética, Poética e Estética efetuam constantes trocas e retroalimentam-se constantemente. O artista constantemente busca subsídios na poética e na estética em seus processos criativos; o crítico e historiador, além de se ater às disciplinas próprias ao seu campo, busca ampliar seu entendimento das obras no campo da poiética e da poética (REY, 2008, p. 69).

Inicialmente minha pesquisa pretendia fazer uma junção entre palavras (produção literária do meu pai) e as artes visuais (minha produção artística), porém no decorrer das disciplinas de graduação ocorreram mudanças e optei por fazer outros experimentos. É possível visualizar os três campos epistemológicos: Poiética, Poética e Estética.

Acredito que a memória esteja localizada no inconsciente e essa foi minha percepção quando elaborei uma colagem, utilizando recortes de revistas escolhidos livremente (figura 6).

Figura 6 - Sem título – Colagem - 21 x 15 cm - Maio/2018



Fonte: da autora

Esse trabalho me causou certa perplexidade, pois o impacto que tantos detalhes, reunidos naquela imagem, tiveram sobre mim. Essa imagem foi um esboço do meu subconsciente, pois montei criteriosamente um quarto que continha um quadro pendurado na parede de um palhaço, e na sua lateral esquerda um homem de terno que fumava enquanto observa algo pela janela. A imagem se assemelha a uma foto de família antiga e como se fosse uma lembrança do meu próprio quarto como uma imagem a voltar do passado. Ostrower (2007, p. 05) afirma que: “A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores da vida”.

O processo de pesquisa iniciou com a memória e a construção de uma narrativa. Mas foi a partir da existência de um arquivo de escritos de família, que foi possível reaver as minhas memórias e iniciou o processo de criação.

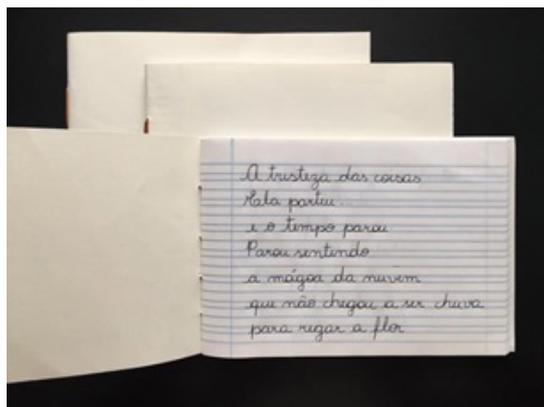
A prática de escrever várias vezes fez com a minha caligrafia ficasse caprichada e marcou essa fase da minha vida e foi a partir dessa experiência de infância que decidi produzir os “Cadernos de caligrafia de poemas” (figuras 7 e 8). Foram três cadernos eu reproduzi poemas escritos pelo meu pai, repetindo e criando uma continuidade. Meu pai lia esses poemas e também reproduzia em cartas que me enviava, por isso escolhi esses poemas especificamente. Fiz diversas experiências com modelos de cadernos variados e a escrita de várias canetas até conseguir materiais que atendessem a minha expectativa. As páginas do caderno são amareladas e o papel também amarelado e costurado com linha por mim. Escrevi o texto com caneta preta.

Figura 7 – Cadernos de Caligrafia de poemas (capa frontal) – Setembro / 2019



Fonte: da autora

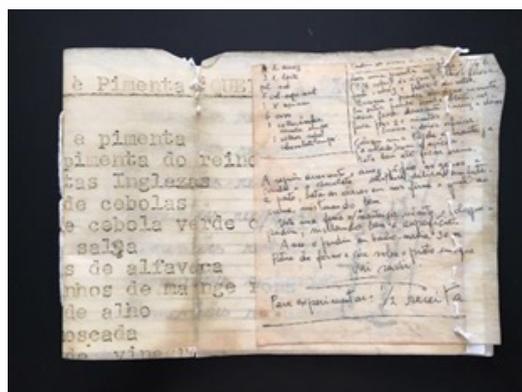
Figura 8 – Cadernos de Caligrafia de poemas (parte interna) – Setembro / 2019



Fonte: da autora

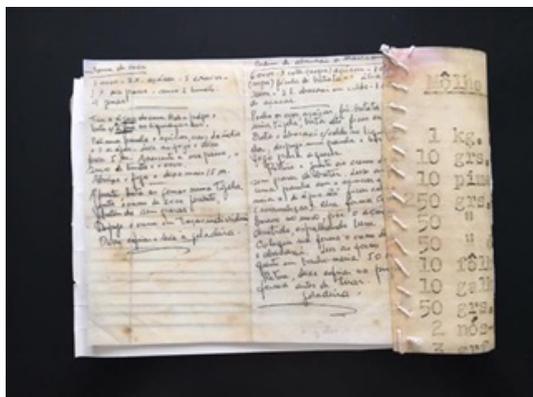
Produzi outro caderno (figuras 9, 10 e 11) em que reproduzo os títulos das receitas de família que imprimi algumas receitas em papel vegetal leitoso e uni através da costura. A capa foi construída como que com fragmentos das receitas.

Figura 9 – Caderno de Caligrafia de receitas (capa frontal) – Outubro / 2019



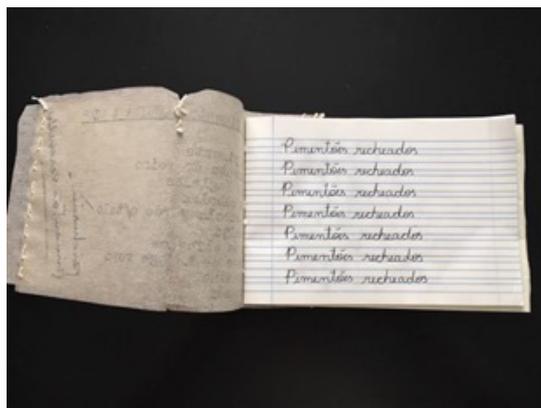
Fonte: da autora

Figura 10 – Caderno de Caligrafia de receitas (capa verso) – Outubro / 2019



Fonte: da autora

Figura 11 – Caderno de Caligrafia de receitas (parte interna) – Outubro / 2019



Fonte: da autora

Foi fazendo os pratos das receitas que senti sabores e aromas que estavam armazenados na minha mente.

As receitas de família constituem um dos grupos mais numerosos do meu arquivo, pois desencadeou em uma série de lembranças. Pensando nisso, fiz cada uma das receitas, fotografei os pratos (figuras 12 e 13) e através desse processo consegui reativar as minhas memórias e conduzi a produção de novos trabalhos.

282

Figura 12 – Foto de prato – Julho / 2019



Fonte: da autora

Figura 13 – Foto de prato – Julho / 2019



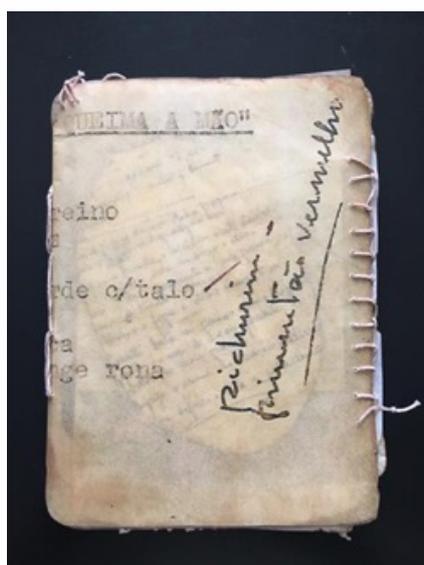
Fonte: da autora

Nas páginas do caderno de receitas utilizei um papel vegetal leitoso que expressa leve transparência, onde também imprimo as fotos das receitas com as imagens dos escritos originais de meu pai. Essa transparência das folhas me remete a algo delicado. Reuni as páginas através da técnica da costura, unindo fotos dos pratos e as receitas escritas de forma diferente. A costura me remete a unir fragmentos na tentativa de reconstruir a história como uma colcha de retalhos, pois os momentos vividos não consigo restaurar.

Costurei de maneiras diversas, com colagens, sobreposições, justaposições e uma série de estratégias, como por exemplo queimar o papel e costurá-los com linha para uni-los (figuras 14, 15, 16, 17 e 18).

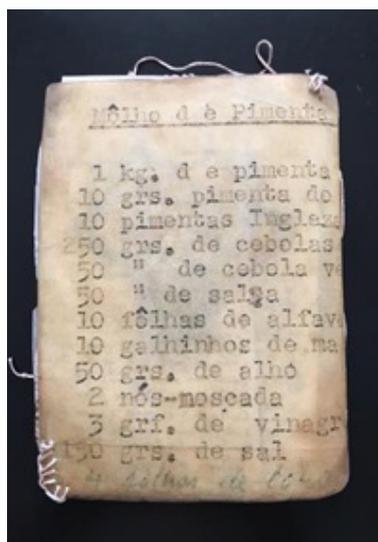
283

Figura 14 – Caderno de Receitas (frente) – Setembro / 2019



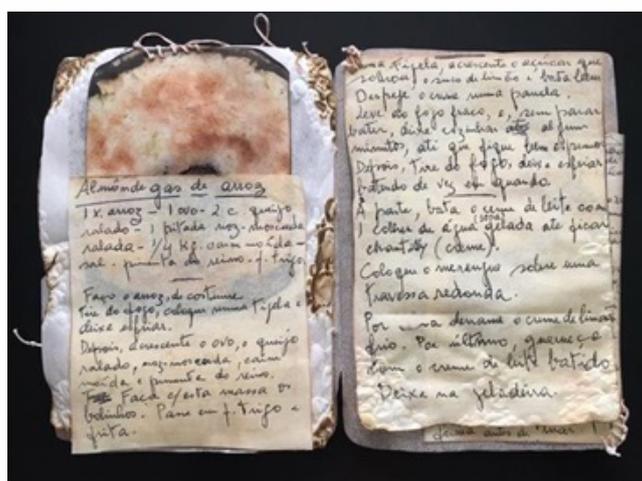
Fonte: da autora

Figura 15 – Caderno de Receitas (verso) – Setembro / 2019



Fonte: da autora

Figura 16 – Caderno de Receitas (parte interna) – Setembro / 2019



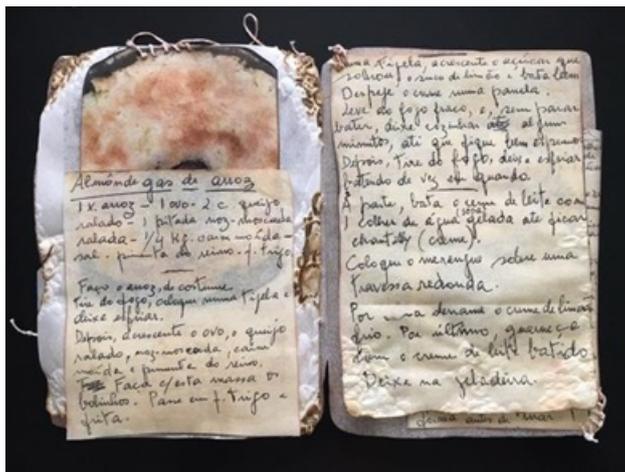
Fonte: da autora

Figura 17 – Caderno de Receitas (parte interna) – Setembro / 2019



Fonte: da autora

Figura 18 – Caderno de Receitas (parte interna) – Setembro / 2019

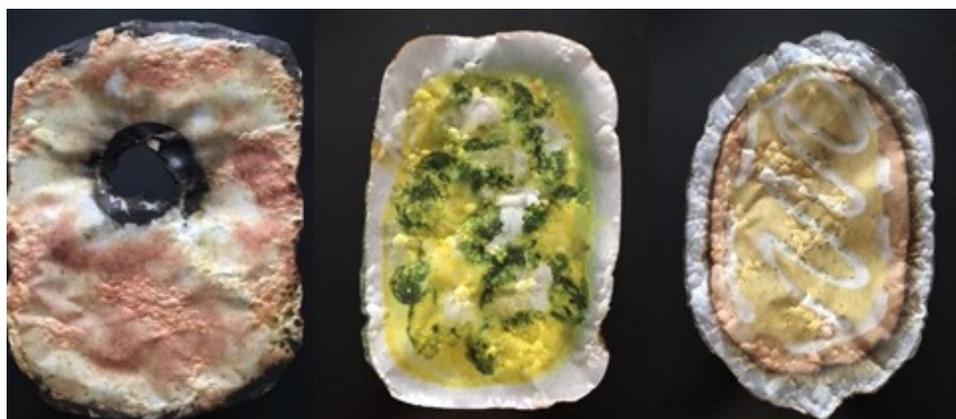


Fonte: da autora

Ao executar as receitas culinárias fiquei pensando em quando um prato passa do ponto e queima e o que o fogo representa no processo. Ao mesmo tempo em que o fogo é essencial, ele também pode danificá-lo.

Refletindo sobre o fogo, eu produzi outra série. Escolhi novamente o papel vegetal leitoso para imprimir as fotos dos pratos em tamanho A4 e submeti essas impressões ao fogo de forma graduada. Comecei pelas bordas e indo até o centro e o resultado ficou marcado conforme a figura 19. O papel é deformado pelo fogo, mas sem perder a qualidade da imagem. Essa estratégia tem o risco de queima total do objeto e por isso tive que ter um certo controle (figura 19).

Figura 19 – Série Pratos queimados – Setembro / 2019



Fonte: da autora

286

Ao finalizar os trabalhos consegui compreender como o conceito de arquivo e memória é potente, pois através da minha produção outras memórias foram surgindo.

FONTE DE INSPIRAÇÃO

Uma referência artística importante é o trabalho de Ana Maio (2014). A artista é descendente de portugueses, que durante a sua infância ouvia muitas histórias referentes a uma vila de pescadores localizada na Póvoa de Varzim, em Portugal e sobre a atividade que seus antepassados exerciam: a pesca. Foi contada uma história de um sujeito que além de pescador também socorria náufragos e era conhecido como o “Cego de Maio”, por não enxergar os perigos quando se jogava ao mar.

Rey (2008, p. 69) afirma que “a pesquisa em Artes Visuais, desenvolvida no ambiente universitário, organiza-se partir de dois eixos fundamentais: pesquisas cujo objeto enfocam obras acabadas e pesquisas sobre os processos de criação”, pois nesse período de certa forma buscamos referências para a prática artística mas também fundamentação teórica para o trabalho que está sendo produzido.

Mais tarde, a artista toma conhecimento que em Póvoa de Varzim havia um monumento em homenagem a José Rodrigues Maio (1817-1884), o Cego de Maio, inaugurado em 1909. Movida por uma grande inquietação e curiosidade em descobrir se a história que ela ouviu durante sua infância era verdadeira, a artista teve interesse em conhecer esses lugares de memória. Assim inicia a sua empreitada em 2010 viajando para Póvoa de Varzim e registrando tudo através de registros fotográficos, vídeos, áudios e reunindo fragmentos de textos de documentos portugueses, desta forma eela vai constituindo um arquivo para legitimar essa história.

Através do seu relato de viagem e para conhecer os lugares de memória relacionados à sua família e antepassados portugueses, seu interesse na história da sua família age como um disparador para sua produção poética, acompanhado também pelo desejo de construir uma narrativa a partir da experiência da viagem e de seus registros. Assim Maio (2014) relata:

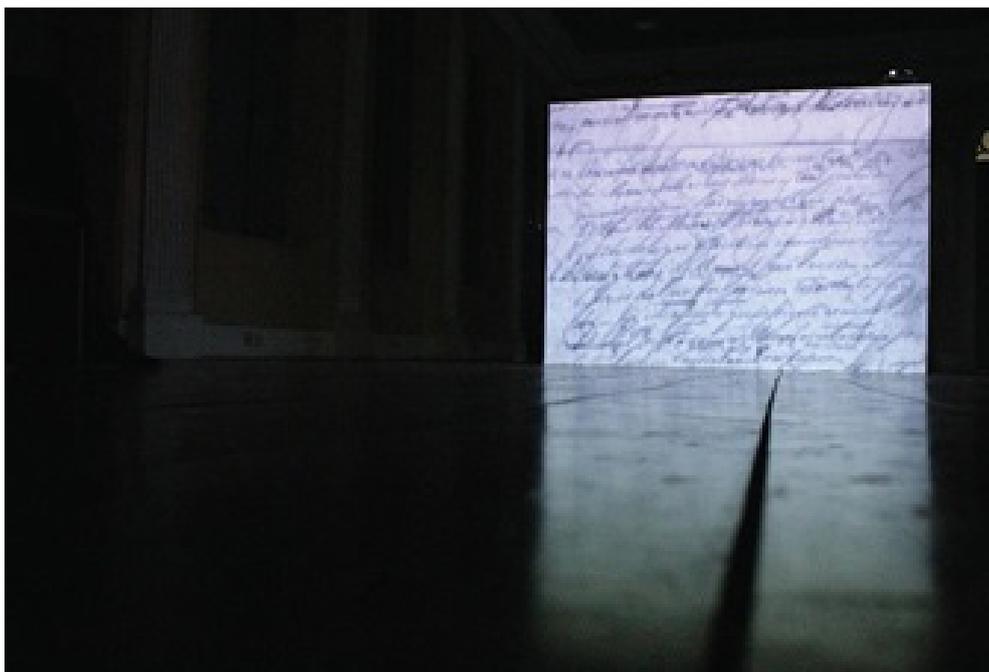
Localizo nesse gesto a intenção de fundar uma narrativa visual impregnada da emoção pelo lugar; assim, eu perseguia uma estratégia de observação e montagem da paisagem, que atendia ao desejo de ver o mar e o monumento do Cego do Maio (MAIO, 2014, p. 2).

Em consulta a diversos arquivos, a artista descobriu não ser descendente do Cego de Maio, porém continuou sua produção artística, incorporando essa narrativa ao seu processo artístico.

Na produção de Maio (2014) o trabalho intitulado *Árvore de costados* (Fig. 20) demonstra fragmentos de documentos fotografados no Arquivo Municipal da Póvoa de Varzim e no Arquivo Distrital do Porto, em Portugal, quando buscava descobrir se a história que ela ouviu em sua infância era verdadeira. Ela agrupa certidões de nascimento, batismo, casamento e óbito de antecedentes de seus familiares e de José Rodrigues Maio – pescador

poveiro conhecido pelo apelido de “Cego do Maio”. São imagens passadas com um tempo de duração e exibem, em sobreposição, nomes de pessoas, cidades, ruas, números, datas, escritos, estados civis, profissões e expressões extraídas de certidões de registro que ela pesquisou (figura 20). São narrativas visuais que contém rastros de manchas, marcas d’água e bordas irregulares dos papéis.

Figura 20 – Ana Maio - Árvore de Costados, 2013 – Videoprojeção



Fonte: Maio (2014)

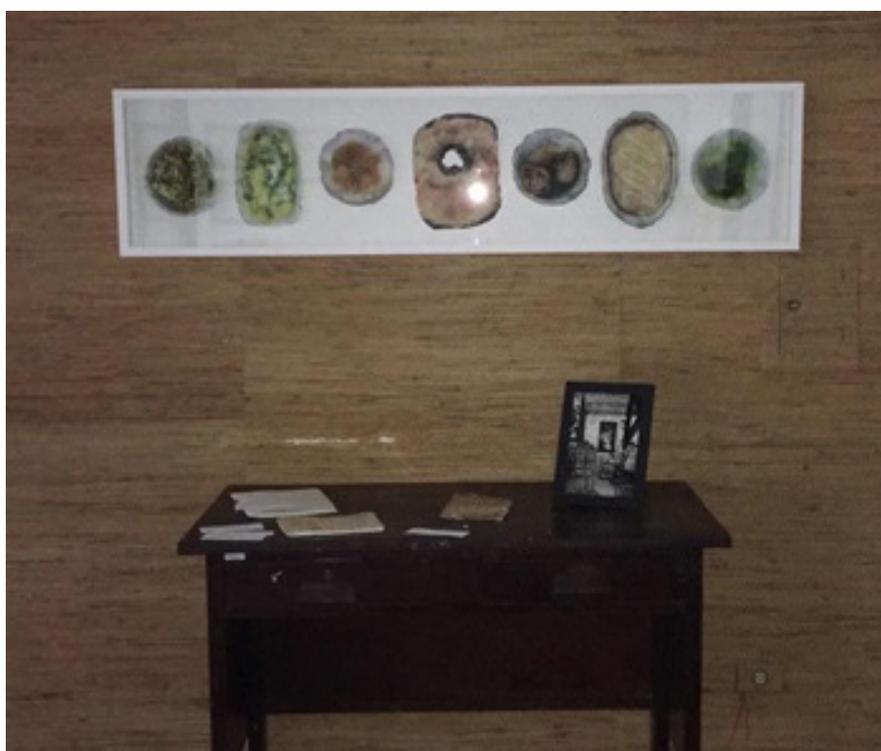
Maio (2014, p. 3846) em sua viagem, percebe e relata que: “Ao observar o acervo fotográfico dessa experiência, percebo que não se tratava apenas de uma organização subjetiva da paisagem da Póvoa de Varzim, mas de uma interferência sobre a ordem dos elementos que se apresentavam”.

Percebo uma aproximação da minha experiência, do seu trabalho quando ela compreende que sua iniciativa transcende o arquivo e sua produção independe dele. A artista comenta: “Disso decorre a necessidade de descrever e apresentar essa experiência, por certos modos de narração, pois, se por um lado uma vivência pode escoar quando perdemos a memória, por outro, a elaboração de suportes de memória permite a sua conservação e compartilhamento (MAIO, 2014, p. 3847).

Há um diálogo com o trabalho da artista, pois o meu trabalho toma como base arquivos de família, experiências vividas e contadas pela família. Utilizo essas memórias, que podem ser verdadeiras ou até mesmo inventadas, pois na realidade isso não tem a menor importância. Não dependo inteiramente da verdade, é o meu caminho, é como eu elaboro as minhas memórias e faço os meus trabalhos. As minhas memórias são o princípio do meu processo criativo. Sendo assim, tanto eu quanto Maio, construímos narrativas baseadas em memórias, mas que não estão presas em uma discussão sobre a fidelidade com a verdade nestas narrativas.

Optei por colocar a série “Pratos queimados” reunida em uma única moldura caixa na cor branca, pendurando-a na parede. Na frente desta mesma parede e nela encostada, coloquei uma escrivaninha antiga de imbuia, que me remete à escrivaninha de trabalho do meu pai (figura 21). Em cima desta escrivaninha, coloquei o trabalho da “Colagem” apoiado como se estivesse num porta-retratos e reuni o “Caderno de Receitas” no centro e do outro lado os “Cadernos de caligrafia de poemas” e “Caderno de caligrafia de receitas” para que ficassem ao alcance do manuseio de todos.

Figura 21 – Espaço expositivo – Espaço da Liberdade - 2019



Fonte: da autora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fiz a escolha em utilizar textos de autoria do meu pai para a construção deste trabalho por serem parte de minhas memórias de infância, me trazendo muitas lembranças boas.

Fui surpreendida pelas escolhas que fiz, pois no decorrer da pesquisa, optei por trabalhar com as receitas e elaborei grande parte dos trabalhos baseados nelas. Apesar do meu pai possuir uma produção literária e poética grande, eu escolhi trabalhar com a escrita simples das receitas. Essa opção ocorreu pelos momentos vividos e as lembranças guardadas desse tempo passado com ele. O carinho paterno ao preparar um prato que pudesse me agradar. A escrita das receitas mexeu muito mais comigo, que os poemas escritos por ele e me possibilitaram a criação de imagens.

Com a conclusão de todo o trabalho e a exposição³ deles percebi que esse conjunto de objetos me remete ao um relicário, comparado a um altar onde os coloquei, pois, reuni a colagem, cadernos de caligrafia, caderno de receitas e a série dos pratos queimados.

Os “Escritos de ocasião” optei por não colocá-los nesta exposição. Mesmo assim percebo uma potência na escrita e na imagem em seu verso, sendo apresentados de forma que tenham visibilidade em ambas as faces. Acredito na possibilidade de exibí-los em outro momento, pois acredito que possuem uma questão ligada à memória que resiste ao tempo, armazenado num papel com uma escrita simples do cotidiano.

Por fim, me resta um arquivo com diversos escritos originais que me abrem outras possibilidades de produção em arte e que pretendo utilizar em outras séries de trabalhos abordando ainda o tema arquivo e memórias afetivas.

REFERÊNCIAS

MAIO, Ana. Narrativas da memória e poética da pós-produção do arquivo. *In*: Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, 23, 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte, ANPAP, 2014, p. 3845-3859.

MAIO, Ana. Passageiros: viajantes da memória e do arquivo. *In*: Encontro da ANPAP – “Arte: seus espaços e/em nosso tempo”, 25, 2016, Porto Alegre. **Anais [...]**, UFRGS, 2016, p. 1389-1400.

³ A exposição ocorreu em 20 de novembro de 2019, no Espaço da Liberdade, sede da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, sito à Rua Barão do Rui Branco, nº. 370 – Centro – Curitiba – Paraná.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

REY, Sandra. in BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

REY, Sandra. 10 apontamentos sobre arte contemporânea e pesquisa. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**. v. 7, n1, 2008. - Brasília: Editora PPG - Arte UnB, 2008.

Recebido em: 28/04/2020

Aceito em: 28/07/2020

BIOTECNOMA: ESCRITAS PERFORMATIVAS**Raimundo Kleberson de Oliveira Benicio¹**

RESUMO: O texto é um compartilhamento de escritas performativas elaboradas a partir de um Corpo-em-pesquisa-ação em contato com seu objeto de pesquisa. Pensa-se a escrita performativa como uma reorganização de materiais elaborados pela prática, seja artística ou pessoal. Parte destes escritos são repletos de imagens poéticas, de uma reflexão sobre o corpo em vida/corpo em arte que surgiram por meio da disciplina Laboratório de Performance, ministrada, em 2019, pela Professora Ciane Fernandes, cujo incentivo permitiu uma investigação do corpo em movimento, levando em consideração o teor performativo de cada pesquisadora e pesquisador, contexto em que a escrita se materializa com diversas inquietações pessoais.

PALAVRAS-CHAVES: Escrita Performativa; Processo Criativo; Virtualidade.

BIOTECNOMA: PERFORMING WRITING

ABSTRACT: The text shares performative writings elaborated from a Body-in-action-research in contact with its research object. Performative writing is thought as a reorganization of materials elaborated by practice, whether artistic or personal. Part of these writings are full of poetic images, of a reflection on the body life/body in art that arose through the discipline Performance Laboratory, taught in 2019 by Professor Ciane Fernandes, whose encouragement allowed an investigation of the body in motion, taking into consideration the performative content of each researcher, a context in which writing materializes with different personal restlessness concerns.

292

KEYWORDS: Performative Writing; Creative Process; Virtuality.

¹ Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. FAPESB. Mestrado. E-mail: kleberbeniciop@gmail.com

INSTINTO INTRODUTÓRIO

Se dizer uma palavra depende de processos físicos, por que não criar palavras novas, que independam de um conceito intelectual sobreposto a uma coleção de sílabas? O objetivo é abrir, no sistema nervoso, tantos canais quanto seja possível, que respondam a uma palavra quando ela é recebida ou concebida pelo corpo. Enquanto a boca molda fisicamente as vibrações, o corpo é contaminado por um movimento próprio, interno, que se manifesta até o exterior (LOPES, 2013, p. 46).

Neste texto, é elucidado um compartilhamento de escritas performativas elaboradas a partir de um corpo em movimento, de seus instintos criativos em contato com seu próprio objeto de estudo. Se a escrita performativa como Ciane Fernandes (2008) observa, pode ser encarada como o texto sendo “outra performance, que gera outra performance (cena)” (FERNANDES, 2008, p. 3), a escrita pode se diluir através daquilo que flui na medida em que o corpo se encontra em movimento e conectado consigo mesmo no espaço de investigações corporais/ou realizando suas atividades cotidianas.

Escrita performativa pode ser aquela organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis, inclusive os mencionados acima. Assim, a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des)organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações (FERNANDES, 2014, p. 2).

293

A organização abstrata dos materiais surgidos na prática não se unifica estaticamente, mas se torna flexível como eixo norteador para ilustrar uma possível imagem gerada pelo próprio processo criativo desse corpo-em-pesquisa-ação, justamente porque sua escritura pode evidenciar - suas próprias leituras (artigos, teses, dissertações, dentre outros) de suporte para seu objeto e do próprio contexto em que está inserido.

O contexto que se insere esse compartilhamento, emerge da pesquisa de Mestrado que se encontra em andamento intitulada: *A Materialização do Olhar: da Espectadora Ausente ao Presente*, adequada à linha de pesquisa - Somática, performance e Novas Mídias, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia/PPGAC/UFBA com orientação da professora doutora – Deolinda Catarina França de Vilhena.

Meu objeto de estudo se configura ao tensionar o lugar da recepção para além do teatral, nesse sentido, uma ampliação em diversas perspectivas diretamente relacionadas aos aspectos de interatividade ao que se percebe com a expectativa que se instaura com a recepção virtual durante a fruição ao objeto.

Parte destes materiais evidenciados no tópico a seguir, são escrituras performativas em processo, alguns, surgidos a partir da disciplina Laboratório de Performance, ministrada pela Professora Ciane Fernandes, do PPGAAC/UFBA, no período de agosto à dezembro de 2019, cujo incentivo permitiu uma investigação do corpo em movimento, levando em consideração o objeto de estudo de cada pesquisadora e pesquisador nos encontros, bem como, através das leituras bibliográficas e desse corpo em movimento, no cotidiano e relações com a virtualidade.

No decorrer da disciplina, realizei um convite à artista-pesquisadora Barbara Leite Matias (que faz parte do meu objeto de estudo de pesquisa no mestrado) para trocar alguns materiais que elaborei durante minhas investigações no Laboratório de performance, estes sendo também reflexões de meu corpo-em-pesquisa-ação e que me serviram posteriormente, para a organização desse texto.

Meu intuito é um compartilhar desses escritos, considerando sua performatividade (entendido como acontecimento) enquanto minha materialização de experiência. Que vem antes de tudo, de meu próprio contato com a virtualidade e primeiras reflexões sobre meu objeto de estudo *in process*.

No laboratório de Performance, investigamos as relações com o “Movimento Autêntico” - movimento enquanto dinâmica em contato com outro corpo (PALLARO, 2007), dentre outras relações corporais. Nestes encontros, sempre tivemos folhas de papel, giz e lápis que, nos serviram como suporte para transcrever nossas reflexões sobre o corpo.

Ciane Fernandes ao refletir em seu ensaio *Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação* (2008), elucida algumas provocações quanto a este território desse corpo-pesquisa. Para ela, os nortes e fluxos de materiais que são elaboradas com esse corpo, reverbera na medida em que ela é transcrita, seja através de desenhos, textuais ou verbais.

Figura 1 e 2. Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, Instituto de Artes Humanidades e Ciências, (IHAC/UFBA), agosto de 2019. Fonte: Ciane Fernandes. Arquivos pessoais do autor.

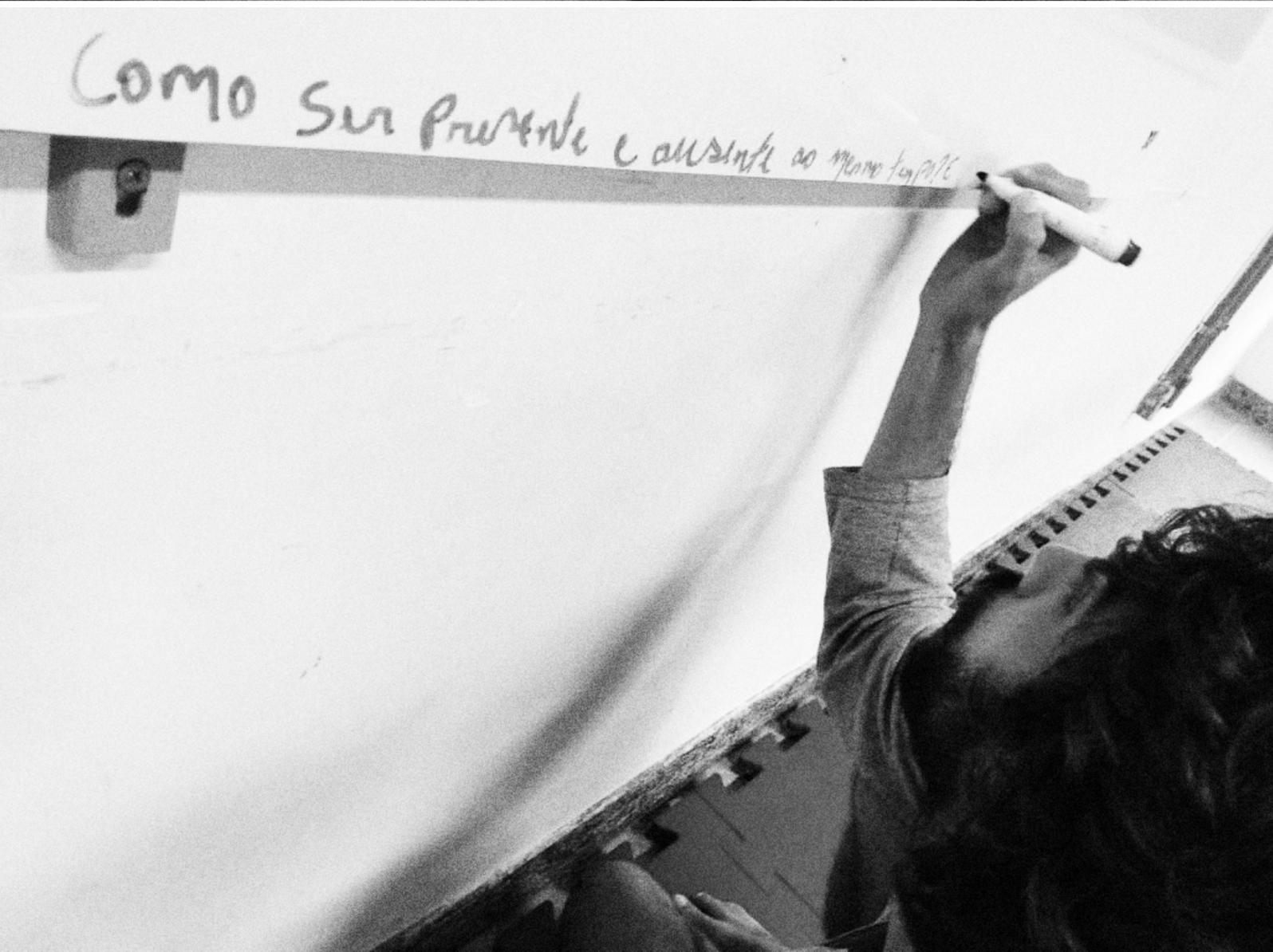




Figura 3 e 4. Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, Instituto de Artes Humanidades e Ciências, (IHAC/UFBA), agosto de 2019. Fonte: Ciane Fernandes. Arquivos pessoais do autor.



Diversas questões pessoais são geradoras de escritas performativas, elas partem como um eixo próprio do sujeito que se inquieta com as indagações do seu próprio objeto de estudo e corpo em relação com a e o outro, “Começamos a escrever a partir daquilo que flui como movimento, e que pouco a pouco se define como elemento-eixo da pesquisa, a partir de uma organização ainda não conhecida, própria do então sujeito (ex-objeto) de pesquisa” (FERNANDES, 2008, p. 2). Ou seja, durante a investigação corporal, estamos imersos nas primeiras partículas da pesquisa, ela pode aparecer, mesmo que, implicitamente, no corpo enquanto movimento durante as investigações em sala de encontro.

A relação estabelecida entre autor e leitora permitem uma incursão que aborda e induz imagens simbólicas que extrapolam o próprio campo do sentido, tanto para quem escreve como para quem frui, justamente por ela ser múltipla-performativa e efêmera, se levarmos em consideração o possível caos gerado com o material que o corpo transcreve, desenha, compartilha para a outra.

A escrita performativa que advém desse corpo em movimento, muitas vezes estático; se levarmos em consideração nosso posicionamento em frente ao computador quando paramos para materializar os escritos e as indagações, as questões fazem parte de uma mutabilidade do próprio pesquisador. A busca por uma relação entre um sentido que possa facilitar o processo de compreensão para quem frui, parece evidenciar uma relação de um jogo, a qual o próprio pesquisador na tentativa de se compreender, lança luz a suas próprias produções imaginárias e caóticas para reorganizar seu fluxo de pensamento labiríntico.

Essa relação de convite de leitura como um jogo, pode possibilitar um mergulho em no/seu processo criativo escrito. Desta maneira, a expectativa de quem frui e como será entendida por meio desta experiência com os escritos coloca a leitora/or em um estado de “coautoria-perfomática”, na perspectiva da pesquisadora Juliana Leal (2008). A recepção enquanto compartilhamento de escrita, pode ser um polo criativo para se efetivar uma relação de dupla comunicação e sentido quando as percepções se entrecruzam pelo meio da produção captada.

Atribuir uma natureza performática à escrita literária poderia se justificar, entre outras coisas, pela identificação de uma encenação do si mesmo da palavra para um outro, isto é, do verbo para o sujeito, na qual aquele (verbo) se vê movido por

um desejo de se deslocar, provisoriamente, da página impressa e de se inscrever (a partir de uma reescrita ou de uma escrita outra, realizada pelo leitor) na efemeridade performática da tela da consciência ou da imaginação do receptor. De tal sorte que um texto literário final só poderia existir se o leitor/espectador fosse também seu escritor (um co-escritor performático) e não apenas mero decifrador de enigmas e jogos narrativos engendrados pelo autor do texto impresso (LEAL, 2008, p. 1).

Dito de outra maneira, quem entra em contato com o material elaborado pela pesquisadora, quais sejam, a reconfiguração imaginária do sentido pode tornar-se um território em que o olhar de quem frui retorne para si em uma perspectiva distinta. Com isso, no tópico a seguir compartilho diversas frases elaboradas com os materiais da disciplina, bem como minha relação com a virtualidade para a elaboração da materialização escrita sobre as reflexões do meu corpo-ação.

BIOTECNOMA² - CENTELHA/ESCRITAS PERFORMATIVAS

“Pesquisas são somas que performatizam seus caminhos inovadores e imprevisíveis, por isso mesmo, coerentes com suas estruturas particulares no/com o todo”. (FERNANDES, 2013, p. 31). A pesquisa como performatividade do corpo implica em uma série de caminhos autônomos para artistas-pesquisadores, uma vez que há um recuo ao caráter quantitativo, ela vem, antes de tudo, da experiência empírica, da ação e, sendo assim, as implicações que podem ser geradas enquanto materiais elaborados são suportes para reflexões futuras.

Nem sempre o entendimento desses materiais a princípio, podem transparecer coerentes, mas é exatamente esse território labiríntico, que inspiram muitas escritas que vem de um acontecimento imprevisível. “A relação entre a prática e a pesquisa acadêmica não é algo novo, porém, há sempre rumos inusitados a serem traçados, uma vez que esta é a função da pesquisa” (FERNANDES, 2014, p. 1).

Cabe nesse sentido, à pesquisadora e pesquisador selecionarem os melhores percursos para a facilitação de suas reflexões. O que pomos em evidência é que o método de pesquisa em ação tem como norte a própria experiência estética do seu movimento corporal e seus materiais criados com suas relações ao objeto, ela desafia, dessa maneira, os procedimentos de análises e coletas das pesquisas com métodos moldados.

2 Palavra poética como uma metáfora sobre o contato com a virtualidade e suas implicações.

Deste modo, compartilho nas escrituras, por conseguinte, a fluidez de um método flexível, na tentativa de proporcionar uma experiência estética literária, para em seguida, tencioná-la como um labirinto de possibilidades. Já que devido ao caos implicado na desordem das palavras são uma mutabilidade pessoal enquanto artista-pesquisador.

Para onde vai o que sai do nosso corpo?
 Para onde vai o que o corpo expele?
 Para onde vai a saliva que beijei semana passada?
 Para onde vai a goza quando me masturbo?
 Para onde vai o púbis que me depilo uma vez ao mês?
 Para onde vai o amor que estava em mim naquele momento em que eu te vi olhando para mim e depois você se desviou?
 Para onde vai esse desejo enorme de te ver e você visualiza e não me responde?
 Para onde vai as noites de lágrimas sozinho no escuro deitado na minha cama?
 Para onde vai o bagaço do meu peito colado no teu?
 Para onde vai essa sensação de desânimo constante?
 Para onde vai o suor que esfria meu corpo quando pedalo na orla do Rio Vermelho?
 Para onde vai toda aquela incerteza da aula que tive nas quintas-feiras quando em contato com os corpos dxs outrxs?
 Para onde vai o otimismo que tudo vai dar certo?
 Para onde vai minha espera de te encontrar novamente e colar minha pele na tua?
 Para onde vai estas palavras cuspidas às 21:42 neste dia três de dezembro de 2019?
 Não me perguntem de onde tiro minhas palavras, elas têm vida própria quando sento na frente do computador com as pernas cruzadas escutando música.

Uma partícula em um momento se esbarra em outra, a conexão se dá por alguns segundos, uma partícula se conecta mais do que a outra e elas se separam, mas algo mudou naquele encontro, algo atingiu uma micromolécula interna, inacessível. O tempo esvai para ceder a uma violenta decisão de desapego, a partícula segue seu rumo e se esbarra em outras que permitem outras conexões, mas a sensação não é a mesma e algo parece não ser preenchido, o quão errado seria na insistência de um reencontro? Ali, duas partículas se uniram por algum prestígio, um dilatar-se momentâneo, cada um na sua vibratura particular, no entanto, ceder, exige um aflorar. Aflorou-se, todavia com isso vieram também resquícios de outros elementos.

Filtrar-se no outro e conhecê-lo assusta. Que corpo seria desse reencontro no unir-se? Outro corpo, outra acepção, outra vibratura. Entretanto, para um, fica-ficou a arte do desencontro pela decisão violenta de deixar-se ir sem abrir mão do seu sentir. Sentir algo

que despertou, reverbera no corpo incompleto que vaga pelo seu percurso. Há momentos que aflorar-se consigo em seus momentos precários, possibilita o acesso ao unir-se com o outro que é revisitado e transpira suas sensações pelo corpo como o sangue que flui lentamente por cada linha, a linha que parece não se findar e se recai para o ser que estar desalinhado consigo mesmo. A falta preenche o nada, para ser acessível ao aflorar-se denso. Querer é tão errado que delimitamos nossas decisões de não querer. Abrir-se quando? Com quem? E para quê? Juntar como um pacto de não retornar parece nos aproximar do nada.

Em que momento a partícula encontra o unir-se aflorado com alguém que se aflorou por algum momento e que decida aflorar-se com frequência? Aflorar-se significa a aceitação não do encontro, mas do conhecimento ao pouco até deixar-se ser o que realmente é. O transformar-se é mito. Um corpo no mundo pressionado, preciso, esmaga o aflorar aos poucos para dar lugar a uma permanência constante de rupturas com o tempo. Parados ficamos por alguns milênios, e o aflorar-se é substituído por o esquecer-te, esquecemos; e o tempo nos apaga aos poucos. Contudo, resta uma faísca, quase morta, cinza, que insiste em reacender mesmo cansada. O tempo só serve para nos apagar e esquecermos de nós para trocarmos de pele e unir-se consigo impróprio.

BIOTECNOMA nasceu em uma tarde de domingo (setembro de 2019) quando me vi limpando tudo para preencher meu tempo, naquele mesmo dia entrei na sala do bate-papo uol, fiquei observando e tentando interagir com as pessoas de Nicks dos mais variados possíveis. A conversa se modificava de acordo com o gosto do sabor na boca da criatura que aparentava estar desesperada para um encontro. A situação não é diferente destes outros aplicativos de relacionamentos, uma sensação de exposição/anonimato e prazer que não preenche um vazio que te obriga internamente a está ali. A coisa não anda e aos poucos as horas são preenchidas com o nada, com a perda de tempo.

O corpo ao mesmo tempo revela e é revelado pelo sentimento de estar preso a alguém. A realização satisfaz o gozo? Ou o vazio de estarmos não sendo consigo mesmos é o que preenche esse vazio?

Agir-se, escrever em uma posição que acostumamos a vida inteira, parece cavar várias memórias que despertam quando escrevemos. E os dedos deslizam sem parar ao som da música que toca neste momento: James Blacke – *Life Round Here*.

A pesquisa não vem apenas desse corpo em movimento, mas deste corpo em constante estado de desconforto, nunca parado, embora a situação pareça evidenciar. A escrita torna-se performativa na medida que cuspo estas palavras e libero todo meu pensamento desvelado.

Sentir alguém te vendo provoca um dilatar-se. Porém, já pararam para pensar que quando alguém nos olha, entramos em transe? A câmera vista por uma perspectiva que recorta apenas um fragmento espacial e temporal da minha realidade, deitado na cama confortável, mas com muito calor, parece ser seguro para mim este compartilhar desse **Bio-Vida e Tencno-logia-** com o **noma-erosões**, de mim comigo mesmo e com tu que não desviou teu olhar para mim enquanto eu te dizia estas coisas caóticas.

A rotina é um turbilhão tão enorme que às vezes atropelamos as sensações de alguns pequenos momentos importantes. Sempre tive a sensação de que não valorizei o momento presente. Por que sentimos tanta falta do que se passou? Ou deixamos de viver o agora? O momento presente parece converter-se em uma urgência imediata que se configura em uma organização de atividades futuras que ao serem concebidas descavam sensações de realização e ao mesmo tempo de um desperdício de tempo. Projetar-se para o futuro quase sempre gera tal reflexão. Quanto tempo perdi buscando ter tempo?

A vida vai passando e você aprisionado, não sabe se volta, se fica ou se avança para a próxima etapa. Quantas palavras perdidas e ditas nesse pequeno intervalo de tempo foram jogadas ao vento? Palavras esquecidas e construídas com muita dedicação e amor, de que vale tudo isso no final?

Horas investidas em um futuro tão (distante?) Próximo? A vida vai passando e você aprisionado, um minuto a menos aqui nesse plano, esperando que as coisas melhorem e fechem-se os ciclos, de que vale? Vai melhorar (dizem)... Vai? Não, melhor ser realista e encarar como um simples momento da sua vida em que você está no buraco, é só uma fase...

Um encontro: dois olhos se cruzam, pupilas dilatam, um sorriso meio aberto, sem dentes que é para não parecer antipático, enquanto isso, a cada palavra compartilhada uma pessoa deve estar se despedindo de nós nesse momento.

O estar em casa: 70 litros de desafeto. 1 kg de paciência, 0,50 gramas de choro azedo, vencido; 2 kg de desgosto, 1g de esperança, ½ kg de otimismo, tenho que dividir tudo para 10 pessoas que também têm fome e sede, dividimos... amanhã tudo desce (ou não) e a natureza termina seu trabalho, decompõe-se.

A OLHADELA COM RETORNO A SI

Em *A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*, Flávio Desgranges (2012), lança pistas de efeitos da percepção no ato do acontecimento, para ele as relações com o objeto alteraram-se devido a um rompimento estrutural da cena e inauguração de um jogo lúdico no qual é o próprio objeto artístico quem invade a percepção das fruidoras, não mais apenas a uma fuga de si para o polo interno da obra. Essa reflexão não se reduz apenas na perspectiva da cena, a inversão da olhadela pode aparecer na relação com a experiência compartilhada através das próprias escritas performativas, ou seja, da experiência poética.

A hipótese que fica nesse sentido, é que a experiência poética se dá através de elementos de significação, pois esta materialização advém de uma produção não aurática³ na medida em que a leitura é [re]organizada de modo singular no acontecimento e na leitura do processo escrito quando materializado e compartilhado, a fruição faz emergir a teatralidade.

Na teatralidade recente pode-se observar uma inversão da relação travada entre espectador e proposta cênica. Se, no princípio estético do drama a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na cena recente – que se estrutura não como obra, mas como objeto artístico, que trabalha com a ideia de algo que não está pronto, e que para efetivar-se solicita ampla atuação do espectador - a recepção opera de modo avesso: o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir afetos, sensações, percepções, imagens, entre outras produções (DESGRANGES, 2012, p. 182).

3 “A experiência não aurática implica o espectador no ato artístico, de modo que a leitura só pode efetivar-se na própria produção participante, impingindo-o (sic) a uma atuação efetiva, já que passa necessariamente por suas entranhas” (DESGRANGES, 2012, p. 143).

Ou seja, a recepção estética se altera em razão das modificações sociais, fazendo com que as receptoras passem a ter uma relação diferenciada com a obra artística. No caso de algumas propostas interativas como a escrita do **Biotecnoma** compartilhada no tópico anterior, o convite proporcionou uma fruição lúdica e imaginária na própria leitura, possibilitando vias de acessos pessoais, colocando a leitora (co-criadora) em uma participação performática e desterritorializada (fora de solo presente ao acontecimento).

Essas possíveis percepções do co-criador performático produzem um olhar teatralizado, em razão das múltiplas possibilidades de leituras que se ficcionalizam com a percepção que se reinventa. Na medida em que os desdobramentos da proposta artística criam possíveis relações de coautoria, sua relação e direcionando para uma possível inversão da olhadela para si mesmo e acesso a outras experiências antecedentes pode ocorrer.

A lembrança é passado, mas atualizado em imagem, se torna presente, e interfere na ação do tempo imediato. Assim o passado não pode ser apreendido como passado, já que pode se manifestar em como imagem produzida no presente. O que emerge, a partir da lembrança do passado, se efetiva como imagem produzida no momento atual. Contudo, se uma lembrança para atualizar-se tende a viver numa imagem, a recíproca não é verdadeira, a produção de uma imagem não reportará necessariamente ao passado, a não ser que eu efetivamente vá buscá-la no passado (DESGRANGES, 2012, p. 162).

Dessa lembrança, pode surgir o arrebatamento e o estado de autopercepção da experiência revisitada e acionada, justamente pelo direcionamento estabelecidos com a necessidade que desafiam a busca de sentido e reelaboração de compreensão. Isso se dá, pela constante invasão de imagens que nosso imaginário produz com as palavras lidas.

[...] Qualquer interpretação final realizada pelo espectador nunca abarca os tantos lances forjados por ele no percurso, e mesmo as produções passageiras e descartadas no trajeto não podem ser desconsideradas em sua relevância, em seu potencial de sentidos e de efetivação estética. (SIMÕES; DESGRANGES, 2017, p. 347-348).

A empatia também pode ser acionada na medida em que a experiência antecedente seja acionada pelas imagens produzidas. A tradução enquanto narrativa pré-estabelecida do objeto, não é mais um fator dominante nas obras recentes, justamente pela necessidade em que elas atuam em possíveis violações e interferências, pela organização do acontecimento performativo das autonomias de escolhas.

CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SE ENCERRAM

As considerações desse corpo-em-pesquisa-ação não se encerram com pontos, todavia com diversas reticências que permitem um pensar sobre o contato com seu objeto de estudo. Destaco a respeito dos materiais elaborados com os encontros no laboratório de performance, diferentes desenhos e frases soltas, que serviram de suporte para a construção desse texto. As escolhas são arqueologias autônomas, reelaboradas como tentativa de materialização da experiência estética.

Uma das reflexões também desse processo de escrita, foi sobre como esse corpo-em-pesquisa-ação pensa e age diante das primeiras leituras para dar suporte ao objeto de estudo, e em que posição nosso corpo pode se encontrar, sendo um instrumento que pode contribuir para a escrita, assim como, atrapalhar o processo.

Reflexões dessas suposições revelam uma bússola aparentemente caótica, mas quando reunimos os fragmentos escritos avulsamente, as conexões podem aparecer com maior potencialidade.

Por vezes, o caminho parece nos sufocar diante da imensa produção de prazos que devemos dar conta. Contudo, pensar o objeto de estudo a partir deste corpo em movimento e dos seus materiais que emergem na investigação é criar outra relação ainda mais íntima. Além do que, a escrita performativa nada mais é que sua poética sobreposta em um labirinto materializado.

As escritas performativas do Corpo-em-pesquisa-ação permitem uma incursão na poética do escritor, assim como podem provocar alterações em suas percepções elencando, propondo revisitações, tecendo relações outras cotidianas. Repleto de imagens poéticas, as reflexões sobre o corpo/vida, incita uma série de percurso vivenciados com o contato de virtualidade e relação espacial, com a outra. A dinamicidade em que a pesquisa-ação desvelam novas formas de tensionamento aos materiais elaboradas, muitas vezes, avulsamente, extrapolam os modelos de pesquisas utilizadas com maior frequência. A pesquisa performativa tem em sua gênese a conexão de pontos empíricos do próprio pesquisador e sua reorganização material criados na/pela prática.

REFERÊNCIAS

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. In: **Anais ABRACE**. V.9, n.1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>. Acesso em: 20 dez. 2019.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 31 dez. 2019.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. In: **Anais do VIII congresso ABRACE**. 2014. Disponível em: <http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/mesas/A%20Pr%E1tica%20como%20Pesquisa%20e%20a%20Abordagem%20Som%E1tico-Performativa.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2020.

LOPES, Sara. Corporificando a Palavra. In: Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana e Mariane Magno (orgs). **Discursos do Corpo na Arte**. Vol. 1. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Escrita performática latino-americana contemporânea. In: **XI Congresso da ABRALIC**, São Paulo, 2008.

PALLARO, Patrizia. (Org). **Authentic movement**: moving the body, moving the self, beingmoved. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2007. v. 2.

SIMÕES, Giuliana Martins; DESGRANGES, Flávio. Folias de Galileu: o espectador em ato performativo. **Sala Preta**. v. 17, n. 1, p.340-352, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/128183> . Acesso em 04 jun. 2018.

Recebido em: 29/02/2020
Aceito em: 30/07/2020

O FIGURINO COMO LUGAR-TEXTURA-AMBIENTAÇÃO DA CENA

Vinícius Augusto Précoma¹
Amabilis de Jesus da Silva²

RESUMO: A presente pesquisa tem por propósito investigar as funções outras que o figurino pode ocupar na cena para além da caracterização. Os parâmetros traçados por Konstantin Stanislavski, sobre a construção da personagem, certamente já ofereceram diversas possibilidades de relação com a totalidade da encenação. No entanto, a diversidade dos modos de inserção do figurino nas práticas teatrais durante os séculos XX e XXI mostram que, paralelamente à caracterização, outras funcionalidades podem ser acrescentadas, interferindo e auxiliando na estruturação dramática e/ou nas demais dinâmicas da cena. Diante disso, opta-se pela análise de três aplicabilidades: o figurino como o lugar; como o responsável – ou corresponsável – pelas texturas criadas em cena e também como ambientação. Além disso, interessa para o estudo entender como esse elemento é elaborado, levando em consideração suas particularidades enquanto materialidade, e notar, também, a partir de qual momento ele entra no processo de criação das montagens, bem como o quanto se torna estruturante dentro da escritura cênica. Os estudos de caso, produções teatrais recentes, foram delimitados por apresentarem alguma das três finalidades descritas. Os três espetáculos escolhidos foram apresentados em Curitiba nos anos de 2017, 2018 e 2019. “Primavera Leste”, direção de Dimis Jean Sores com figurinos de Val Salles, “Hoje é dia de Rock”, com direção e figurinos de Gabriel Villela e “PI – Panorâmica Insana”, de Bia Lessa, com figurinos de Sylvie Leblanc, produção paulista, que cumpriu apresentações no 28º Festival de Teatro de Curitiba.

PALAVRAS-CHAVE: Figurino; Lugar; Ambientação; Textura.

THE COSTUME AS PLACE-TEXTURE-AMBIANCE OF THE SCENE

306

ABSTRACT: The present research has the purpose to investigate the functions that the costume can occupy in the scene beyond to the characterization. The parameters traced by Konstantin Stanislavski about the process of the character building have certainly already offered several possibilities of relations with the totality of the staging. However, the diversity of ways in which the costumes are inserted in theatrical practices throughout the 20th and 21st centuries show that, in parallel to the characterization, other functions can be added, interfering and helping the dramaturgical structuring and/or in the other dynamics of the scene. That said, three applicabilities were chosen to be analyzed: the costume as the place; as the responsible, or co-responsible, for the textures created in the scene, and also as the ambiance. Furthermore, it is interesting for this study to understand how this element is elaborated, taking into consideration its particularities as materiality, and to also notice from what moment it enters in the process of creating the montages, and how much it becomes structuring within the scenic writing. The studied cases, recent theatrical productions, were delimited for having some of the three purposes described. The three chosen cases are productions presented in Curitiba in 2017, 2018 e 2019. “Primavera Leste”, directed by Dimis Jean Sores with costumes by Val Salles, “Hoje é dia de Rock”, direction and costumes by Gabriel Villela and “PI – Panorâmica Insana”, directed by Bia Lessa, with costumes by Sylvie Leblanc, produced in São Paulo, and performed at the 28th Curitiba Theatre Festival.

KEYWORDS: Costume; Place; Ambiance; Texture.

1 Graduando do quarto ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: vi.precoma@yahoo.com.br

2 Orientadora. Docente do Colegiado de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: amabilis.jesus@gmail.com

INTRODUÇÃO

A noção de verossimilhança está na base do teatro grego, elaborada a partir da regra das três unidades: ação, tempo e espaço. Segundo Silva (2005) para o figurino mantêm-se igualmente esses princípios, levando em consideração que no início havia apenas um ator para interpretar várias personagens, sendo necessário o uso das máscaras para a diferenciação das figuras representadas. Dialogando com Rosenfeld, Silva (2005) comenta sobre o fato de a máscara constituir-se na própria persona. Ou seja, o teatro consolida-se a partir da ideia de mascaramento ou disfarce.

Sendo assim, a função de caracterização da personagem esteve sempre presente no teatro, fortalecendo-se ainda mais nas montagens naturalistas, sobretudo com os experimentos e estudos teóricos de Konstantin Stanislavski. Roubine (1998), em seu livro *A linguagem da encenação teatral*, analisa as transformações das funções do figurino em cena que transcendem essa, já considerada inerente ao teatro.

A presente pesquisa tem por objetivo seguir de perto as observações levantadas por Roubine (1998) para pensar em três outras funções que o figurino pode ocupar na cena: lugar, textura e ambientação. Para cumprir tal objetivo, foram selecionados três espetáculos, assistidos por mim nas cidades de Curitiba e São Paulo, que apresentam algumas das três finalidades elencadas. Além disso, optou-se por produções da cena recente.

Essa pesquisa também está vinculada ao projeto da professora orientadora, Amabilis de Jesus da Silva, intitulado *Figurino: vetores de transformações*, cujo intuito é o de promover uma panorâmica histórica das transformações dos usos dos figurinos na cena curitibana. Para garantir o vínculo inicial com o projeto da orientadora, selecionou-se duas montagens realizadas nessa cidade, cujas criações desse elemento condizem com as intenções traçadas inicialmente.

FIGURINOS E ESCRITA CÊNICA

Ao analisar a função do figurino no teatro grego, Silva (2005) discorre sobre a utilização da máscara como recurso para a representação de várias personagens por um único ator. As máscaras, que para serem vistas de longe tinham a frente em tamanho desproporcional, com o passar do tempo vão sendo acompanhadas por um figurino

também agigantado: enchimentos no tórax e coturnos, do tipo plataforma, muito altos. Esses recursos sobrepostos ao corpo do ator deixam claro que a máscara-figurino deve ser entendida como o corpo da personagem.

A autora refere-se aos estudos de Rosenfeld, que são incisivos ao dizer que o teatro é a máscara, ou seja, o teatro é a arte do disfarce. Essa perspectiva acompanha a história do teatro, e ainda segundo a autora, tem seu maior aprofundamento nas pesquisas realizadas no Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Konstantin Stanislavski.

Nos diversos exercícios propostos pelo encenador, pode-se notar dois princípios básicos para o figurino como um auxiliar da criação da personagem. O primeiro deles parte da criação interna (psicológica), e o segundo, ao contrário, criado a partir da externalidade.

Em seu livro *A Construção da Personagem*, Stanislavski conclui: “A caracterização externa explícita e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do papel” (STANISLAVSKI, 2016, p. 27). Essa premissa ganha importância na totalidade de suas práticas. Contudo, em outros momentos, o encenador realiza uma atividade com seus/suas atores/atrizes, na qual é colocada uma arara de roupas para que escolham uma, e dela criem a personagem. Invertendo a ordem, a exterioridade dá pistas para a construção das características psicológicas.

Silva (2005, p. 45) comenta sobre a função de caracterização já como um procedimento que auxilia nos discursos da cena, pois refere-se também aos seus jogos internos e externos. Sobre esse assunto, o teórico Patrice Pavis comenta: “no interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos” (PAVIS, 1947, p. 169). Para o autor a cena é sempre dinâmica, portanto, essas formas, cores, texturas e linhas podem criar contrastes ou complementaridades entre si, e deveria ter grande coerência dentro da encenação, de modo a oferecer ao público a fábula a ser lida.

Por outro lado, todo esse sistema interno se relacionará com contextos históricos já postos, pretendendo-se permitir uma comparação com a realidade. “A escolha do figurino sempre procede de um compromisso e de uma tensão entre a lógica interna e a referência externa: jogos infinitos da variação da indumentária” (PAVIS, 1947, p. 169).

Sobre o figurino auxiliando as dinâmicas da cena, Silva (2005) elenca diversas funções que ele pode ocupar ou acumular, gerando possibilidades de sobreposições de discursos. Dessas várias funções, três servem para o recorte desta pesquisa: o figurino como indicador do lugar, de textura e de ambientação.

Para pensar nessas três finalidades, acompanho mais de perto os escritos de Roubine (1998), principalmente os apontamentos feitos no capítulo *Os instrumentos do espetáculo* sobre o espaço. Lendo a obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud, Roubine (1998) debruça-se sobre as intenções do encenador quanto à retirada do cenário, dando preferência para um espaço amplo, “sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação” (ARTAUD, 1993, p. 92). Na descrição, Artaud (1993) ainda sugere que seja uma espécie de templo.

A retirada do cenário seria suprida pelos figurinos, nesse caso ritualísticos, e por objetos em tamanhos agigantados. Roubine (1998) continua suas reflexões pensando nas transformações dos objetos de cena em várias poéticas, indicando que no teatro naturalista a grande quantidade de objetos levados ao palco com inutilidade dramática acabou por ocasionar a descrença por parte da recepção. Enquanto que na estética simbolista deu-se o oposto, pois tornou-se quase uma regra a proibição do uso de objetos.

Para Roubine (1998), Artaud manteve a preocupação com os objetos dando sentido mais expressivo e “mágico”, para exercer “um efeito de choque, de sacudidela, sobre a psique do espectador, devendo portanto tocar em algo que estivesse nele profundamente recalcado” (ROUBINE, 1998, p. 144).

Esse mesmo efeito foi pensado por Artaud (1993) sobre a função do figurino na cena. Roubine (1998) fala que além da elaboração da personagem, o figurino também constitui-se como formas e cores que agem diretamente na modificação do espaço para nele integrar-se.

Silva (2005, p. 37) também comenta a respeito dessas sugestões de Artaud, colocando que o figurino adquire a incumbência de ser cenografia e elemento cenográfico. Para a autora, a materialidade do figurino cria uma inevitável composição de linhas com o espaço, pois em Artaud (1993), os figurinos são ritualísticos, e leva-se em conta a projeção

feita com base nas encenações de Bali, sendo geometrizados nas suas formas. Portanto, em contraste com as paredes brancas do espaço pensado por Artaud (1993), destacam-se de modo inusitado.

Tanto Silva (2005) quanto Roubine (1998) citam que no início do século XX o figurino é incluído numa visão global da imagem cênica. Silva (2005) faz um apanhado que compreende desde as montagens dos Balés Russos, para os quais eram convidados artistas plásticos para assinarem a cenografia e o figurino, passando por Oskar Schlemmer, outros nomes da dança e das investidas do Cabaret Voltaire. Roubine (1998) atém-se mais aos princípios adotados por Adolph Appia e Edward Gordon Craig. Em ambos se frisa a desistência de qualquer proximidade com o realismo e o decorativismo.

Para Roubine (1998) o figurino vai aos poucos deixando de ser entendido como uma parte extensiva da cenografia, com ideia de conjunto, para tornar-se um ponto de oposição e de tensão. A esse respeito cita a montagem de *As Criadas*, de Jean Genet, sob a direção de Victor Garcia:

Destacando-se violentamente, pelas suas cores cruas (branco, vermelho, preto, etc.) contra o cinza luminoso dos trainéis do dispositivo cênico, os figurinos não evocam outra coisa senão a estranha solenidade de um cerimonial do qual as celebrantes fossem as únicas a deter as chaves (ROUBINE, 1998, p. 149).

É com base nessas reflexões que proponho fazer uma análise de montagens nas quais o figurino tem por função a indicação do lugar, da textura e da ambientação da encenação. Estando esta pesquisa vinculada ao projeto *Figurino: vetores de transformações*, trago por estudo de caso duas montagens da cena recente de Curitiba: *Hoje é Dia de Rock*, com direção e figurinos de Gabriel Villela, com produção do Teatro de Comédia do Paraná (TCP); e *Primavera Leste*, com direção de Dimis Jean Sores e figurinos de Val Salles. Contudo, uma terceira peça também será analisada, mesmo sendo uma produção realizada em São Paulo. Essa opção se dá pela oportunidade, nem sempre existente, de discorrer sobre um trabalho que tem por disparador o próprio figurino. Trago, então, como terceiro estudo de caso *Pi – Panorâmica Insana*, sob a direção de Bia Lessa e figurino de Sylvie Leblanc.

Sobre as funções do figurino que serão analisadas, elucido que **lugar** será entendido sob duas perspectivas: do modo mais frequente, quando indica onde se passa a história/fábula ou outra definição, ou seja, o espaço externo; e, seguindo a definição de Silva (2005, p. 89) quando aborda os estudos de Artaud (1993), como espaço de movimentação para o corpo. A **ambientação** será entendida como o modo de adaptação a esse espaço ao qual se alude. Por fim, **textura** como sendo a materialidade utilizada para a construção tanto do lugar quanto da ambientação.

HOJE É DIA DE ROCK

Gabriel Villela, diretor, cenógrafo e figurinista, formado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, é uma referência na cena teatral brasileira. Em diversas entrevistas o artista cita as influências do costume popular em suas obras. Rosane Muniz (2004), em seu livro *Vestindo os nus: o figurino em cena*, aponta três pilares distintos do processo de criação de Villela: “o imaginário do povo mineiro, as festas populares e o circo-teatro” (MUNIZ, 2004, p. 183).

Segundo Muniz (2004), para Villela o figurino é de extrema importância, devendo ser pensado antes mesmo da chegada dos atores na sala de ensaio, uma vez que na roupa está impresso “o arquétipo da personagem o qual ‘chega antes da palavra, pelo sentido da visão” (MUNIZ, 2004, p. 183). Na grande maioria de suas obras percebe-se a influência do barroco mineiro como um suporte estético para as narrativas, e estabelecendo-se como poética, desde os modos de organização das texturas dos tecidos e da ação do tempo (forjada ou não) sobre eles.

Em 2017, a convite do Centro Cultural Teatro Guaíra, Villela dirigiu a montagem do espetáculo *Hoje é Dia de Rock*, junto ao Teatro de Comédia do Paraná, com elenco selecionado por ele. Além da direção, também assinou a cenografia e os figurinos, em parceria com José Rosa. O texto de José Vicente tem por enredo a história de uma família do interior de Minas Gerais, com cinco filhos, que se vê obrigada a mudar-se em busca do sustento, para a cidade de São Paulo, nos anos de 1970.

O espaço cênico de *Hoje é Dia de Rock* era composto por uma rotunda com um grande mapa da cidade imaginária de Ventania. Além disso, treze cadeiras e uma mesa com constantes movimentações. Entendidas como objetos de uma casa, as cadeiras também auxiliavam na construção de vários outros ambientes, a exemplo do bar que surgia em determinado momento.

Figura 01 - Cena da peça *Hoje é Dia de Rock*



Fonte: Globo Teatro. Fotografia por Victor Dias.³

Em entrevista às interlocuções do Festival de Curitiba (2018), Villela comenta sobre a função dos figurinos em cena como um desdobramento da dramaturgia, que evoca a afetividade e poesia imaginária de quem assiste ao espetáculo. Caracteriza-se por um ajuntamento de peças de roupas, bordados, panos e tecidos usados nas festas de reisado do interior de Minas Gerais, de caráter profano, artesanal e de grande riqueza visual, em uma clara referência à arte naif, à Arthur Bispo do Rosário e à Tia Olympia (artista de Ouro Preto que trabalhava com materiais recicláveis)⁴.

³ Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/sesc-avenida-paulista-recebe-hoje-e-dia-de-rock.ghtml>. Acesso em: 08 ago. 2020.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnInY&t=4855s>. Acesso em: 31 jul. 2019.

Para além dos comentários de Villela sobre o processo de criação dos figurinos, em cena eles também cumpriam diversas funções. Como dito por Roubine (1998), na grande maioria das vezes o figurino se constitui na caracterização. Nessa montagem, igualmente, a individualidade de cada personagem foi pensada por meio dos detalhes que indicavam algumas de suas qualidades.

Quando Villela comenta que nos figurinos estão impressos os arquétipos das personagens, é possível observar certa familiaridade com os procedimentos advindos do gênero *Comédia dell'Arte*, que servia-se das máscaras e dos figurinos como um veículo de fácil identificação por parte dos/as espectadores/as, sobretudo por partir das tipologias, ou seja, das características pré-estabelecidas. Embora não leve a cabo as regras desse gênero, quando, por exemplo, no lugar das máscaras há apenas a maquiagem branca, a noção de construção por meio de arquétipos ainda se mantém.

Contudo, há um acúmulo de informações, pois mantém-se a construção arquetípica individual, mas quanto à época escolhida, essa não é linear. Em cada peça de roupa há referências de diferentes localidades e tempos. Como exemplo destaco o uso de golas rufo e de calças culotes por alguns membros do elenco, em referência ao período do renascimento europeu e aos sans-culottes – um dos grupos sociais mais marcantes da Revolução Francesa – respectivamente. No conjunto criam uma unidade que se dá justamente por essa não linearidade, pertencendo a um único universo.

Esse universo dá conta de construir uma cidade/mundo imaginário: Ventania. Cada personagem se organiza dentro dessa cidade, gerando também a ambientação do espaço. Mesmo tendo as cadeiras como parte do cenário, os figurinos alcançam uma visibilidade maior, pelos seus volumes que se movimentam pelo espaço.

Evidentemente, não se pode dizer que essa montagem de algum modo se assemelha aos princípios propostos por Artaud (1993). No entanto, o espaço limpo e a geometrização de determinadas peças do figurino, conseguem relacionar-se com os estudos do encenador, pois parecem prescindir de qualquer outro objeto de cena para evidenciar as características da cidade ensejada.

Outro detalhe que concretiza essa cidade onírica diz respeito ao modo de organizar as materialidades dos tecidos, ou seja, das texturas. A grande sobreposição de tecidos de diferentes pesos, cores e estampas geram o universo que se espalhará por todo o espaço do palco. Então, essa cidade não está representada pela cenografia, mas sim nos figurinos. Todas essas gamas de cores e estampas, que não remetem a um lugar conhecido, principalmente por causa das misturas de épocas, acabam por criar um lugar-ambiente único por meio dessa textura.

Figura 02 - Cena da peça *Hoje é Dia de Rock*



Fonte: Culturadoria. Festival de Curitiba/divulgação. Fotografia por Victor Dias.⁵

Outro detalhe que concretiza essa cidade onírica diz respeito ao modo de organizar as materialidades dos tecidos, ou seja, das texturas. A grande sobreposição de tecidos de diferentes pesos, cores e estampas geram o universo que se espalhará por todo o espaço do palco. Então, essa cidade não está representada pela cenografia, mas sim nos figurinos. Todas essas gamas de cores e estampas, que não remetem a um lugar conhecido, principalmente por causa das misturas de épocas, acabam por criar um lugar-ambiente único por meio dessa textura.

⁵ Disponível em: <https://culturadoria.com.br/diario-de-curitiba-hoje-e-dia-de-rock/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

A grandiosidade dos figurinos, pela quantidade de tecidos, também dá uma aparência cerimoniosa, fora do cotidiano. Outro aspecto presente nessa obra que se aproxima disso é o uso de técnicas teatrais, como aplicações de dourados sobre os tecidos, de fuxicos, bordados, rendas e outros – lembrando algumas técnicas utilizadas em esculturas da arte sacra – que por meio da alegoria e da simbologia ajudam a construir o tom de melancolia da encenação. Germain Bazin (1993, p. 5) ao discorrer sobre a arte barroca e rococó diz: “A necessidade intensa de uma arte criativa tinha uma causa mais profunda; era um anseio de fuga, uma espécie de evasão para a esfera do imaginário”. Essas combinações de tecidos, estampas e texturas contribuem para a criação dessa esfera.

PRIMAVERA LESTE

Minha Nossa é uma companhia de teatro curitibana que mantém um trabalho continuado desde 2009 com configuração heterogênea que agrega artistas de diversas áreas de atuação. Segundo o site da companhia⁶, por intermédio do Projeto Câmbio, proposição do coletivo que visa o intercâmbio entre artistas de Curitiba, de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, foi criada a peça *Primavera Leste*. Essa primeira montagem, ainda segundo o site, caracteriza-se por unir a “pesquisa em tragédia de Diogo Liberano e o teatro niilista e extremamente visual do curitibano Dimis Sores, que se fundem com a investigação de problemáticas do indivíduo contemporâneo da Minha Nossa”⁷. A direção ficou a cargo de Sores (PR) a partir do texto homônimo de Liberano (RJ).

Na trama, o escritor Vito Konisberg apresenta seu novo livro, fruto de uma pesquisa de campo feita no Brasil, que busca respostas sobre o caso de sequestro de uma professora de história da UFRJ, por meio de uma apresentação da Trupe Maravilhosa do Teatro Brasileiro, na qual está inserido o texto de Liberano. Trata-se, então, de uma peça dentro da própria peça, estabelecendo a metalinguagem.

A pesquisa estética de Sores, já aprofundada na Companhia de Bife Seco – da qual é diretor artístico –, objetiva a ficcionalização do real e tem o estranhamento como um de seus artifícios, visto que na maioria das vezes parte de situações absurdas, com

6 Disponível em: <https://minhanossacia.com/primavera-leste>. Acesso em: 16 ago. 2020.

7 De acordo com o programa do espetáculo. Disponível em: <https://minhanossacia.com/primavera-leste>. Acesso em: 31 jul. 2019.

personagens grotescos. Nas escolhas do diretor, postas em cena de *Primavera Leste*, tal recurso ganha fisicalidade com a interpretação e gestos precisos dos atores e, sobretudo, nos gestos convencionados, com movimentações quase geometrizadas.

No início da peça o escritor encontra-se na sala de sua casa. Um tapete antigo, algumas caixas de livros, uma mesa branca e, de fundo, uma parede de estilo provençal, compõem o ambiente, tendo como paleta de cores tons que vão do branco ao rosa. A entrada dos personagens do núcleo da família italiana complementa o ambiente uma vez que seus figurinos, criados por Val Sales, são da mesma paleta e igualmente aludem ao estilo provençal.

A mudança dessa ambientação se dá com a entrada da trupe de teatro que é contratada para representar o caso. Mais alegóricos, os figurinos nas cores brancas e pretas opõem-se às de Vito e sua família. Reforçando o tom fantasioso, a maquiagem nos rostos, do tipo máscara branca, confirma a linguagem teatralizada.

De acordo com Salles, em entrevista⁸, a divisão desses universos se dá pelas cores, expressando a singularidade de cada uma das personagens. Vito (Dimis Sores/ Val Salles), o escritor, usa uma calça social rosa clara, uma camisa rosa estampada em tom mais escuro e um paletó branco com estampa de flor rosa. Compreende-se então como o mais sonhador e idealista dentro desse universo.

A personagem Nona (Claudete Pereira Jorge/Geisa Costa) e o membro da trupe que representará a professora (Sávio Malheiros) são os responsáveis pela transição entre esses dois universos mediante as cores de seus figurinos. No caso de Nona, seu figurino é constituído por um vestido preto, estampado com flores rosas, avental rosa claro, uma faixa na cabeça rosa claro e uma chinela tipo pantufa. Sávio entra em cena primeiramente usando apenas peças pretas e brancas, mas, ao representar a professora dentro da apresentação da trupe, usa um paletó rosa (talvez o mais vivo dentre todas as outras peças) sobreposto por uma renda preta.

Os demais integrantes da trupe, que representam os três alunos, seguem à risca a paleta preta e branca e referenciam fortes estereótipos, conforme citado por Salles, que trazem consigo o pessimismo e o ceticismo, o extremo oposto de Vito. Breno (Leo Moita)

⁸ Entrevista cedida à Silva e a mim, no dia 19 de julho de 2019.

usa um conjunto de moletom da marca Adidas®, preto com listras brancas nas laterais, representando então o típico esportista americano, definido como forte, bobo e violento. Alex (Moira Albuquerque) usa uma camisa branca e lenço preto sobrepostos por um vestido preto com costuras aparentes na cor branca, personagem essa que brinca com o samba atrelando-o a sistemas autoritários, tendo Adolf Hitler como inspiração para sua construção: entende-se como uma mulher, mas não abre mão do uso de seu bigode. Já Ítalo (Felipe Custódio/Jeff Bastos) veste calça social com as barras viradas, camisa e paletó brancos, tratando-se de uma mescla entre o “maluco do hospício” e o malandro carioca.

Por fim, o primo de Vito, Frederico (Val Salles/Fernanda Perondi) se destaca por subverter essas definições, uma espécie de corrupção da forma, usando uma calça tipo pescador marrom, uma camisa de manga curta azul clara com estampa florida, uma bolsa a tiracolo marrom, e touca rosa. O personagem dentro do sistema criado pela encenação cuida das transações financeiras, subornando a trupe de teatro e enganando seu primo.

Embora haja uma mudança na cenografia com a entrada da trupe, surgindo um quadro negro, três carteiras e uma luminária de teto, a diferenciação nas cores dos figurinos atua com eficácia, garantindo a separação dos dois planos. Então, os figurinos podem ser entendidos como um reforço para a demarcação do lugar, mas são eles que de fato ambientam esses dois espaços, sobretudo em função das texturas usadas. As estampas floridas dos figurinos do núcleo familiar potencializam o aspecto onírico desejado pela encenação porque acompanham os movimentos dos corpos no espaço. Os figurinos dos personagens da trupe, com linhas retas, angulares, dão suporte às movimentações mais precisas de seus corpos.

Figura 03 - Cena da peça *Primavera Leste*

Fonte: Foto de divulgação. Fotografia por Maringas Maciel.⁹

Figura 04 - Cena da Peça *Primavera Leste*

Fonte: A Escotilha. Fotografia por Lauro Borges.¹⁰

9 Disponível em: <https://www.facebook.com/MinhaNossaCia/photos/>. Acesso em: 07 ago 2020.

10 Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/intersecao/primavera-leste-minha-nossa-cia-uma-comedia-musical/>. Acesso em 08 ago. 2020.

Ao ser indagado sobre as referências que nortearam a criação dessas figuras, Salles cita a estética de Robert Wilson, já antes perseguida por Sores em suas demais direções, e que podem ser observadas tanto nos gestos precisos e no uso da máscara branca quanto no corte, no ajuste e no acabamento das peças que compõem o figurino. Além de Wilson, alguns filmes do norte-americano Wes Anderson foram escolhidos para guiar a montagem, visto que o cineasta é conhecido pelo uso de cores nostálgicas, para a elaboração de um imaginário *vintage*, e pelo uso de figurinos muitas vezes fantasiosos em suas produções, visando, assim como em *Primavera Leste*, salientar a singularidade e a originalidade de seus personagens, criando, ao mesmo tempo, a ambientação necessária.

PI – PANORÂMICA INSANA

Bia Lessa, diretora e atriz brasileira, destaca-se por sua contribuição para o que ficou conhecido como teatro de imagens. A partir de 1990, soma funções como diretora de cinema e cenógrafa de shows e exposições de arte. Após 10 anos longe da cena teatral, retorna dirigindo *O Grande Sertão Veredas*, em 2017, e em seguida estreia *Pi – Panorâmica Insana*, em 2018.

Segundo o site da peça *Pi*, essa montagem traça um painel irônico do mundo contemporâneo. Articulando textos de diversos autores, propõe uma lente de aumento sobre a sociedade, em que temas recorrentes sobre o indivíduo e a civilização são abordados, resultando em uma escritura cênica irregular, criada em sala de ensaio e que flerta com princípios da performance, da dança e da instalação visual e sonora¹¹.

A dramaturgia construída de forma não linear, característica dos trabalhos de Bia Lessa, uma espécie de junção de depoimentos de pessoas reais, encontra apoio na fisicalidade dos corpos em cena. A cenografia, também assinada por Lessa, e os figurinos, de Sylvie Leblanc, desempenham papel fundamental para a construção dessa dramaturgia.

O espaço escolhido para abrigar a primeira temporada do espetáculo foi um galpão de 23x20m, o Teatro Novo. A escolha, segundo o programa da peça, se deu por se tratar de um teatro em ruínas, um espaço entre, que representa o que o teatro foi, e o futuro que virá

11 Disponível em: <http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

com a conclusão da reforma¹². Ao adentrar o espaço, o público é praticamente engolido por sua imensidão e pela atmosfera apocalíptica que se estabelece. Diante da arquibancada, onde irá se acomodar, o público encontra milhares de peças de roupas espalhadas pelo chão. Os quatro atores estão no meio das roupas. Cada um deles pega uma peça de roupa, diz um número do RG e o nome da pessoa referente à essa roupa, aparentemente de forma improvisada.

No decorrer do espetáculo, esse jogo é aprofundado com a repetição, de modo metodológico e dinâmico, e o público é apresentado a mais de 150 pessoas representadas pelos atores. Essas peças de roupas estendidas pelo espaço cênico compunham inicialmente a cenografia. A partir do momento que passam pelos corpos dos atores e ganham um nome, um número de RG e um relato, passam a ter função de figurino.

Quando os atores vestem os figurinos supõe-se a função de caracterização, pois, como na tradição que vem desde o teatro grego, o figurino é também o corpo da personagem. Mas esses personagens têm vida breve, e assim que os atores tiram os figurinos do corpo, eles deixam de existir. Contudo, uma vez que foi falado o nome de cada pessoa contida naquela roupa, quando essa retorna junto às demais, a lembrança dessa pessoa se mantém. Com o desenrolar do espetáculo, uma multidão de pessoas amontoadas no chão é criada.

Figura 05 – Cena da peça *Pi – Panorâmica Insana*



Fonte: Release do espetáculo. Fotografia por João Caldas¹³

12 Idem. 2019.

13 Disponível em: <http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

Ao mesmo tempo, essas roupas que foram retiradas do corpo e postas novamente no chão ajudam na construção da cenografia. Dessa forma, tanto o figurino quanto a cenografia são dinâmicos e fluidos, mudando de função constantemente.

As movimentações dos corpos dos atores, como quando passam rodos criando um espaço entre as roupas, ajudam a movimentar essa cenografia. Com essa mesma ação acontece, simbolicamente, a criação de um vácuo ao empurrar aquelas pessoas ali representadas pelas peças de roupas amontoadas no chão.

Os figurinos, nesse caso, são ao mesmo tempo o lugar, a ambientação e criam as texturas pretendidas e escolhidas pela direção. Nesse sentido, são estruturantes dentro da própria encenação.

Figura 06 - Cena da peça: *Pi – Panorâmica Insana*



Fonte: Folhapress. Fotografia por Lenise Pinheiro.¹⁴

CONCLUSÃO

Tendo por objetivo refletir sobre os modos como o figurino pode ocupar diferentes funções dentro das encenações para além da caracterização, a presente pesquisa teve por objetivo analisar as funções de lugar, ambientação e textura, tendo por recorte a análise dos espetáculos *Primavera Leste*, 2016, *Hoje É Dia de Rock*, 2017 e *Pi- Panorâmica Insana*, 2018.

¹⁴ Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2018/06/bia-lessa-encena-pi-panoramica-insana-em-teatro-ainda-em-obras.shtml>. Acesso em: 08 ago. 2020.

Dialogando com os estudos teóricos de Roubine (1998), pode-se entender na prática como o figurino passa a cumprir funções outras, para além das propostas pelo naturalismo, e acumulando funções dentro da escritura cênica com o passar dos anos e das transformações do pensamento teatral. A partir da análise das três montagens previstas foi possível perceber como tais aplicabilidades foram abordadas de diferentes maneiras em cada uma delas.

Em *Hoje É Dia de Rock* opta-se pelo uso de diferentes tecidos, visando a criação de texturas por meio dos volumes e das sobreposições criadas por Villela para criar o mundo onírico necessário para a encenação. Já a abordagem dada por Sylvie Leblanc em *Pi-Panorâmica Insana*, em que as peças de roupas, estruturantes da própria escritura cênica de Lessa, além de cumprir as funções de figurinos, torna-se também a cenografia. Visam, também, a criação de uma atmosfera apocalíptica, criando uma imensa multidão, de forma que o espaço ganha outra dimensão e torna-se as próprias personas de quem se fala no decorrer da peça. Por fim, em *Primavera Leste*, o figurino se responsabiliza pela delimitação de dois planos diferente dentro do jogo proposto pelo espetáculo.

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martin Fontes, 1993.

BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FESTIVAL DE CURITIBA. Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnlnY&t=4855s>. Acesso em: 31 jul. 2019.

MINHA NOSSA CIA DE TEATRO. 2016. Disponível em: <<https://minhanossacia.com/primavera-leste>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

MORENTE FORTE. **Morente Forte: Pi – Panorâmica Insana**. 17 maio 2018. Disponível em: <<http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Para evitar o “costume”:** **Figurino-dramaturgia.** 2005. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado) – UDESC, Florianópolis, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

Recebido em: 26/03/2020

Aceito em: 27/07/2020

A(MORTE)CE – REFLEXÕES SOBRE A IMPREVISIBILIDADE COMO GERADORA DE AFETOS E AFECÇÕES

Ana Luiza Machado Filimberti¹

RESUMO: Este relato tem como proposta gerar conteúdo e reflexão acerca do processo de criação em dança do trabalho artístico-acadêmico intitulado “A(MORte)ce – Reflexões Sobre a Imprevisibilidade como Geradora de Afetos e Afecções”, apresentado pela autora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR/Faculdade de Artes do Paraná. A pesquisa relata a trajetória de um corpo investigativo, que a partir de uma experiência específica no âmbito da docência, desenvolve grande interesse pelo assunto afeto, e seus desdobramentos, e através dessa inquietação cria ações em dança. O intuito desta pesquisa é investigar as afetações no e do corpo construídas a partir da imprevisibilidade em uma atmosfera dual de amortecimento e risco, levantando o questionamento de como e porque o estudo dos afetos e das afecções é colaborativo para a área da dança, além de investigar a possibilidade de amortecimento dos corpos que experienciam esse processo.

PALAVRAS CHAVE: Afecção; Afeto; Amortecimento; Dança; Imprevisibilidade.

A(MORTE)CE - REFLECTIONS ON UNPREDICTABILITY AS A GENERATOR OF AFFECTS AND AFFECTIONS

ABSTRACT: This report aims to create content and reflection about the dance creation process of the artistic-academic work entitled “A (MORte)ce - Reflections on Unpredictability as a Generator of Affections and Affects”, presented by the author as a paper for the completion of the Bachelor and License Degree in Dance from UNESPAR / Faculty of Arts of Paraná. The research in question describes the path of an investigative body which from a specific experience in the scope of teaching develops strong interest in the topic of affection and its consequences and creates actions in the field of dance. The study starts at investigating the affections in and on the body constructed from the unpredictability in a dual atmosphere of numbness and risk, raising the question of how and why the study of affections is so helpful to the dance area, in addition to looking into the possibility of numbness of the bodies that experience this process.

KEYWORDS: Affection; Affect; Dance; Numbness; Unpredictability.

INTRODUÇÃO

A partir de minhas inquietações como artista que transita por territórios diversos, comecei a perceber quais influências eram mais fortes em mim, enquanto pesquisadora em Dança que atua na área da educação. Sempre me inquietou o modo como a minha dança afetava as pessoas e isso repercutiu também na área da docência. Com o passar do tempo

¹ Graduada no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Email: aninha.mfilimberti@gmail.com

e com as relações que vivenciei em minha caminhada artística/docente, essa inquietação se intensificou, conseqüentemente iniciei um estudo aprofundado sobre o tema afeto, que culminou nesta pesquisa.

Nas investigações e observações desenvolvidas no ano de 2016 no Estágio Comunidade², sexto período do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Unespar/FAP, onde minha relação se dava com crianças residentes da periferia da cidade e consideradas como integrantes de situação de risco e vulnerabilidade social, pude perceber que os afetos e as afecções, pelos quais sempre tive curiosidade, se davam de uma maneira mais imediata nesse ambiente de periferia, supostamente permeado pela instabilidade e (através de uma perspectiva pessoal) pelo nível elevado de risco, do que em outros contextos em que atuava, como academias de dança ou escolas regulares que se situavam em uma região central da cidade, onde observei através das minhas experiências que as carências em vários âmbitos não eram tão evidentes.

Considero risco aqui, como algo que é instável e imprevisível, sendo assim, nesse contexto da dança em um ambiente de vulnerabilidade social, enxergo estes corpos como integrantes de um ambiente permeado pelo risco, por ter tido a experiência de presenciar diversos relatos, de dano a família, a propriedade, integridade física e psicológica que não costumo presenciar com tanta frequência nos demais contextos em que atuo, (das academias de dança localizadas em regiões centrais ou escolas regulares onde os alunos são de classe média/alta). Estas condições de dano isoladas ou em conjunto, geram o que eu levanto aqui como um terreno instável e permeado pelo risco.

Quando observei que este ambiente permeado pelo risco compreende corpos instáveis, corpos que se comunicam na sutileza e nos micro-sinais, também identifiquei que esses mesmos corpos apreendem informações de forma mais acolhedora, do que em contextos diferentes.

Os corpos que habitam estes espaços possuem, na maioria das vezes, prontidão para agir. Por exemplo, quando sugerimos movimentações com diferentes partes do corpo, não tão solicitadas no cotidiano, ou quando pedimos para que pensem em um personagem, forma ou sentimento e tragam para o corpo o que as remetem, os alunos apresentam

² Disciplina obrigatória para Licenciatura em Dança, que consiste em atuar no campo da docência, construindo conhecimento, em distintos espaços não formais da educação.

soluções rápidas e inusitadas para tais proposições, de uma maneira que não costumava acontecer nas minhas atuações em estúdios e academias de dança frequentadas por pessoas que não se encontram nos terrenos tão instáveis da vulnerabilidade social. Estas vivências me levaram a deduzir que a estabilidade social, cultural, de estrutura familiar pode ser a causa de corpos menos permeáveis.

Esta experiência de perceber como os corpos são afetados de maneiras diferentes em cada contexto, somada a potência que um ambiente instável e com risco pode gerar para a criação de conteúdo em dança, me impulsionaram a investir neste território para criar novas conexões com os estudos dos afetos e afecções.

Quando iniciei esta pesquisa dentro do ambiente acadêmico, só carregava comigo o interesse pelo conceito “afeto”. Na época, em que me interessei pelo desenvolvimento deste tema, o autor cuja referência me foi sugerida por professores da universidade para o embasamento teórico de minha pesquisa, foi Gilles Deleuze³, pois minha relação com o conceito de afeto ia de encontro com as teorias e fundamentações do autor. Portanto, meu referencial para afeto e afecção partem da perspectiva Deleuziana. Para o autor o afeto se configura como algo que aumenta ou diminui nossa potência de ação, de maneira contínua através de uma variação determinada por ideias (mas não significando que o afeto se restringe apenas a elas), e afecção sendo definida pela reação da relação de um corpo sobre outro, indicando muito mais a natureza do corpo afetado do que a natureza do corpo afetante (DELEUZE, 2002, p. 56). Apesar de conceitualmente diferentes, afeto e afecção caminham juntos nesta pesquisa e são interdependentes.

Quando nós olhamos o sol, nós imaginamos que sua distância em relação a nós é de cerca de duzentos pés”. [Livro II, Proposição 35, Escólio]. Isso é uma affectio ou, ao menos, é a percepção de uma affectio. Está claro que minha percepção do sol indica muito mais a constituição de meu corpo, a maneira pela qual meu corpo está constituído, do que a maneira pela qual o sol está constituído. Assim, eu percebo o sol em virtude do estado de minhas percepções visuais. Uma mosca perceberá o sol de maneira diferente.” (DELEUZE, 1978, p. 6).

3 Filósofo francês renomado, nascido em 1925. cursou filosofia na Universidade de Paris (Sorbonne), Foi professor na Universidade de Lyon e de Vincennes. Tinha como influências filosóficas Nietzsche, Henri Bergson e Spinoza. Faleceu em 1995.

Após compreender a conceituação estabelecida por Deleuze, percebi que na experiência obtida no Estágio Comunidade, houve um processo de afecção mútua entre mim e as crianças integrantes do mesmo. Em relação ao conceito de afeto, devido a sua complexidade e subjetividade, fica mais difícil definir a forma com a qual cada indivíduo foi afetado, pois depende das ideias e das sucessões de ideias particulares que eles têm sobre essa experiência. Posso afirmar que os corpos das crianças foram corpos afetantes, à medida que me instigaram a entender como e porque de suas respostas singulares aos estímulos propostos. Sob outra perspectiva, as crianças fizeram grandes transformações nas minhas percepções, potencializando o meu agir, em vários níveis. A forma com que essa vivência me afetou, sem dúvida, diz algo sobre a natureza do meu corpo e neste processo eu também agi como corpo afetante. Além da transformação física nesses corpos, gerada pela minha interferência, houve uma mudança de ideias e ideais, diversificada e individual conforme a natureza de cada corpo presente nessa experiência.

A partir de tudo que extrai dessa vivência, das relações que fiz, e da forma pela qual fui afetada, me interessei e priorizei a questão de como e porquê as afecções e os afetos se deram de forma mais imediata e visível nesse contexto específico permeado pelas instabilidades, do que nos demais contextos em que atuei como propositora em dança. Tendo afeto/afecção e imprevisibilidade como motivadoras, tive interesse em realizar procedimentos que trouxessem ao corpo um estado de porosidade e disponibilidade.

Comecei então a desenvolver ações que trouxessem a mim enquanto corpo dançante, e aos observadores, possibilidades de experienciar o território da afetividade, mediado por uma atmosfera instável. É importante deixar claro que toda trajetória aqui, desde o início foi sendo tecida sempre em relação e a partir do produto/reacção dessas relações (Afecção).

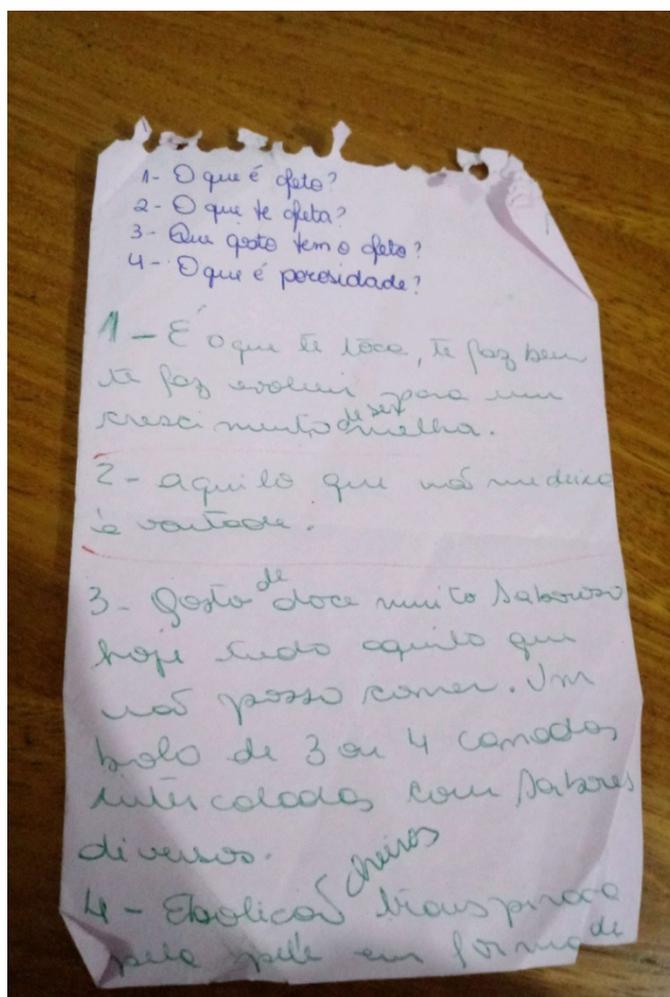
INTERESSES E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A ideia de afeto para mim vem acompanhada das palavras: relação, atravessamento e abrir espaços. Fui construindo e desenvolvendo o meu entendimento de afeto não só a partir de referenciais teóricos, mas a partir de conexões com o entendimento de um “senso comum”.

Meu primeiro procedimento foi fazer um questionário escrito (**Figuras 01 e 02**) sobre questões ligadas ao afeto, e entrega-lo a pessoas diferentes, para que elas respondessem, permitindo que eu me relacionasse com novos conceitos e entendimentos dessa palavra, e pudesse fazer uma coleta de dados.

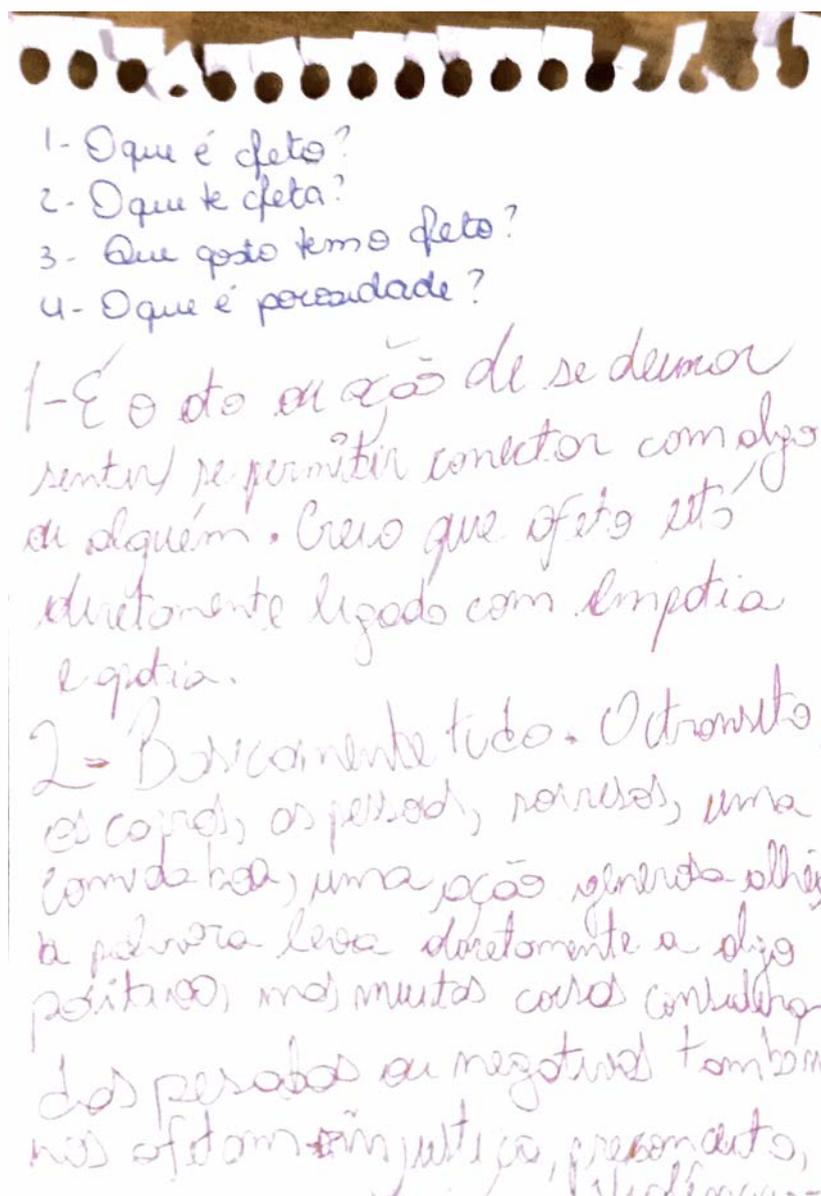
A partir das informações que absorvi na experiência de questionamento com esse “senso comum”, realizei no segundo semestre de 2017 os primeiros procedimentos que visassem essa proposta de relação, e de experienciar com o “espectador” a ideia de afeto. Um deles estava relacionado à sensorialidade. O desenvolvi a partir do que percebi nas escritas que recebi sobre o entendimento de afeto, que estavam geralmente voltadas para o terreno do sensorial.

Figura 01 –Questionário sobre afeto respondido pelo sujeito 1- Outubro 2017



Fonte: acervo da autora

Figura 02 – Questionário sobre afeto respondido pelo sujeito 2- Outubro 2017



Fonte: acervo da autora

O procedimento, que foi testado na disciplina de Prática de Pesquisa 2⁴ visava realizar um estado de 'esponja', onde eu absorvia informações geradas pelos participantes deste processo em tempo real, como uma esponja absorvendo conteúdo, e expelia essas informações quando 'comprimida' devolvendo-as para o ambiente de uma forma diferente. Consistia em me colocar vendada, e deixar à disposição das pessoas presentes, uma série de alimentos e bebidas de diversas texturas e sabores. Estas pessoas, livres para experimentar o que quisessem, percebiam em si a sensação causada por aquela

4 Disciplina obrigatória do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, cujo objetivo consiste em proporcionar estruturas e fornecer conteúdos que auxiliem em métodos de investigação, começando a dar base para a produção dos trabalhos de conclusão de curso.

degustação, e através do toque (outra palavra bastante presente no senso comum de afeto) imprimiam no meu corpo, da forma que desejassem, o que haviam sentido. Depois de receber essa “impressão” no corpo eu começava a me mover e criar uma dança levada por todas essas sensações.

Este foi um procedimento efetivo para o momento, contemplava a questão do afeto, através da aproximação, do toque como um aspecto mais palpável da palavra e da potência do agir gerado pelas sensações, e contemplava também a afecção, no sentido da relação e da reação como geradoras de matéria, já que os corpos presentes ali, que se relacionava com os elementos alimento e bebida, causavam uma reação dirigida no meu corpo, e através dessa relação que ia me permeando (corpo do espectador afetado pelos alimentos e bebidas + o meu corpo) se criava uma matéria corporal, que gerava uma dança pautada nas relações e atravessamentos possibilitados por essas experiências.

Aos poucos fui percebendo que a ideia de ATRAVESSAMENTO, como estratégia de permeabilidade, me interessava cada vez mais. E a partir do que extraí deste procedimento citado, percebi que gostaria de envolver ainda mais os espectadores, torná-los experienciadores dos procedimentos e desenvolvimentos futuros para obter esse laço da relação de uma forma mais potente.

AFETO/AFECÇÕES E ATRAVESSAMENTOS

O procedimento citado anteriormente, voltado para o campo da sensorialidade e o ‘estado de esponja’, foi eficaz para gerar alguns afetos e afecções, porém os elementos imprevisibilidade e risco estavam presentes em um nível bem reduzido. Então esse procedimento se tornou um pouco limitante para a esfera que eu pretendia alcançar.

Portanto, tendo como ponto de partida a inquietação gerada em mim sobre o quão potente a imprevisibilidade e o risco podem ser como meios de proporcionar um estado de afecção, somada às ideias de “estado de esponja” e atravessamentos que ficaram mais evidentes no procedimento citado anteriormente, iniciei um novo experimento que me auxiliou na discussão da ideia de afeto/afecção.

Como da primeira vez, pedia a participação direta e prévia de algumas das pessoas presentes/espectadores: 3 ou 4 pessoas escreviam uma trajetória espacial, por exemplo: 3 passos para a direita, 2 para a esquerda e 3 para frente compondo a partir desses direcionamentos, uma rota. Esses direcionamentos ficavam escritos na minha pele (Figura 03), para que eu pudesse realizá-los em tempo real. Tinha como objetivo atravessar uma rua razoavelmente movimentada, de um lado a outro, seguindo fielmente aquela partitura de movimentos.

Nesse momento havia a relação espectador – eu – veículos – espectador. A partir do momento que me dispus a atravessar uma rua seguindo coordenadas dadas por terceiros, acontecia à primeira relação, da informação dada pelos espectadores absorvidas por mim, que me gerava em um estado de afecção a partir da imprevisibilidade, pois eu não tinha como prever se aquelas coordenadas me levariam para a colisão com um carro ou para um lugar seguro, nessa escala micro de vulnerabilidade muitas sensações me permeavam: o medo, a euforia, o alívio quando chegava na calçada em segurança. Durante o procedimento e a locomoção, acontecia a segunda relação, que não era dirigida e era imprevisível/imprevisível: a relação do meu corpo com os corpos veículos (ônibus, carros e motos), que gerava também neles um tipo de afecção, e a reação dessa afecção (que poderia ser uma buzina, uma colisão ou um desvio pacífico e passivo) atuava diretamente no estado do meu corpo. Por fim, em uma devolutiva (como um produto expelido pela esponja) àquele espectador que colaborou com o procedimento diretamente, me oferecendo a trajetória, ou indiretamente pelo fato de estar ali experienciando aquilo comigo, o produto dessa relação: meu corpo com o corpo veículo em um estado de afecção. Tanto o meu corpo, como o do espectador, como os veículos, eram nessa mesma esfera afetados e afetantes, tendo em vista a conceituação de Deleuze, onde afeto é uma modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente a partir de algum estímulo, que aumenta ou diminui nossa capacidade de agir, e afecção sendo uma ‘mistura de corpos’, e o produto da relação entre corpos. Criou-se nesse momento uma esfera de sensações compartilhadas, pois além de todas as sensações que estavam presentes no meu corpo, que citei anteriormente,

gerei um terreno de desestabilização no corpo dos espectadores, transformando-os a partir daquela experiência e daquela troca, por vezes trazendo tensão, por vezes alívio, mas primordialmente instabilidade.

Neste procedimento o risco foi gerado conscientemente e já se distancia do que considero como os riscos e imprevisibilidades vividos pelos alunos da ONG, citada anteriormente. Quero salientar que minhas observações durante o meu período como atuante na ONG foram fundamentais para despertar meu interesse em investigar se e como as imprevisibilidades e os riscos podem ser combustíveis para gerar um território de afetos e afecções, porém me distanciei gradativamente da ideia de expor os riscos sociais como forma de viabilizar o assunto afeto. Mas em ambas as situações (a de um suposto risco social e de um risco gerado conscientemente a fim de impulsionar uma pesquisa) existe uma percepção pessoal de que risco e imprevisibilidade são combustíveis para os afetos e as afecções, portanto as duas situações se aproximam por conta disso.

A partir deste procedimento fui entendendo ainda mais a importância das brechas que se criam, de permitir multipossibilidades de compreensão e acolher o imprevisível como combustível para a criação em dança. Dentro da minha concepção do que são essas brechas possibilitadoras de afeto, afecções e material de criação, também conto com o suporte teórico de Deleuze, em parceria com Guattari a partir da noção do “Corpo Sem Órgãos” proposto por Artaud em seu texto-manifesto *Para acabar com o julgamento de Deus*, que consiste de uma forma superficial, no entendimento de que Deus e seus órgãos e organizações fazem com que haja uma compreensão única de verdade, a fim de estabelecer a ordem colocando tudo em seu lugar para ser mais fácil de ser julgado, porém segundo Deleuze a problemática não está nos órgãos em si, mas sim nas organizações, que sistematizam impossibilitando a criação de brechas e espaços, uma organização é tudo aquilo que se calcifica em torno de um centro de normalidade, e isso restringe e delimita as potencialidades de um corpo. Esta análise se relaciona com uma observação que cito nas primeiras páginas deste memorial, onde levanto a possibilidade de que uma estrutura social, cultural e familiar mais estável e organizada, pode ser a causa de corpos mais enrijecidos e impermeáveis.

Primordialmente, extraí desta noção do Corpo sem Órgãos, a questão das brechas, do vazio e do percurso como sendo mais importante que a chegada, a ideia de estarmos em trânsito, e não calcificados. Associando a minha percepção dos estudos de Deleuze e Guattari a respeito do Corpo Sem Órgãos e das potencialidades geradas pela brecha a essa pesquisa, optei por configurar meu trabalho a partir da geração de espaços e de uma 'desorganização parcial', falarei dessa configuração nas próximas páginas.

O que obtive como resposta provisória desse procedimento, é que estar em uma esfera de risco gera tanto no espectador como no proponente um estado de afecção imediato. Estar nessa condição, fez com que os observadores fossem imediatamente afetados, e estivessem junto comigo. A vulnerabilidade é um gerador de brechas, é um possibilitador da abertura de espaços. Citarei aqui um trecho do texto *Geopolítica da Cafetinagem* para definir a potência de se estar em um estado de vulnerabilidade, acredito que esse trecho contempla o que quis dizer sobre essa característica de estar vulnerável.

É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas (ROLNIK, 2006, p. 2).

Figura 03 – Trajetória escrita na pele



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Matiely Semiguem (2018)

A partir da percepção adquirida nesse procedimento, de que o risco/vulnerabilidade são fatores aproximadores, e possibilitadores efetivos deste território de afeto/afecção somada a necessidade de tornar esta investigação mais provocativa e com espectador mais ativo dentro dos procedimentos, complexifiquei e transformei a sua estrutura, mas ainda tendo em vista a relação com todos os fatores que viabilizam o meu discurso sobre afeto e afecção: o risco, a vulnerabilidade, a reação e a relação.

Ao falar de risco e vulnerabilidade, estou englobando a imprevisibilidade como parte destas questões, pois quando falo de imprevisibilidade, quero dizer sobre a possibilidade de estar sujeito, sobre a brecha, sobre o vácuo que pode ser preenchido pela criação, e isto para mim nesses procedimentos investigativos é estar vulnerável, é correr riscos. Mas especificarei essa questão da geração dos espaços como potência mais à frente.

ESFERA DE AMORTECIMENTO COMO QUESTIONADORA

Cada vez mais foi estando presente a intenção de trazer ao espectador o poder de agir e de participar de forma ativa dos procedimentos investigativos sobre afeto e afecção. Foi se tornando claro que isso já estava acontecendo, que esse terreno da afecção estava mesmo sendo efetivo, pois novamente citando Deleuze, a afecção indica muito mais a natureza do corpo afetado, do que do corpo afetante (DELEUZE, 1978) e embora eu acredite que os corpos nesses procedimentos fazem tanto o papel de afetante como de afetável, o impulso inicial para o espectador é de corpo afetado. Como borrar essas fronteiras cada vez mais fez parte dos meus objetivos, desenvolvi um novo procedimento.

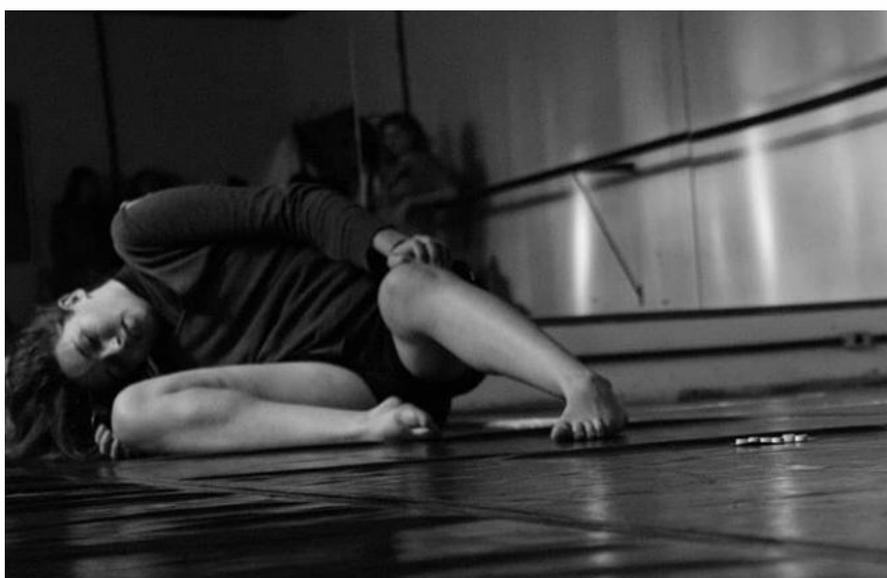
No final do primeiro semestre de 2018, comecei a pensar que além de falar de afeto e da importância dele para a dança, eu queria gerar reflexão, questionar e provocar através dessa pesquisa.

Partindo da premissa de que todos os instintos que não se revelam para o exterior se voltam para dentro (LAPOUJADE, 2002), e do intuito de questionar os automatismos gerados pelas organizações, percebi a importância de questionar o amortecimento (que para mim, nesse caso tem um pouco a ver com a uma forma já organizada que um corpo tende a se portar) já que acredito estarmos criando barreiras e estratégias todos os dias para negligenciar tanto o que nos afeta de forma negativa, quanto o que está acontecendo no

mundo que não nos interessa ou não nos afeta de forma direta. Acredito que essas barreiras sejam de certa forma, geradas pelas nossas organizações e ações pré-programadas, e conseqüentemente, sejam geradoras de instintos que se voltam para dentro. Quando o corpo presencia algo inesperado que venha do exterior, ele sucumbe, também por já estar pré-programado de certa forma. Temos corpos que não se formam mais, e cedem progressivamente a sorte de deformações (LAPOUJADE, 2002). Creio na necessidade de revisar nosso papel de corpo pensante e agente e ter ciência das nossas potências.

Então criei um ambiente que se configurava como instalação (Figura 04). Nele estavam (de forma desorganizada) elementos que remetesse a relações plásticas, e que servissem como estratégia de amortecimento para algumas pessoas, como remédios, bebidas alcoólicas, cigarros etc. Ao mesmo tempo em que esses elementos eram utilizados como estratégia de amortecimento, eles também proporcionavam uma parcela considerável de risco. Nessa instalação os objetos estavam à disposição do espectador, que ao entrar nessa estrutura, encontravam um corpo se movendo, com movimentos de um corpo que sucumbe, que não aguenta, que tenta resistir às tensões, mas não consegue. Esse corpo era uma amostra viva do corpo que não aguenta mais, do corpo incapaz de se reerguer, do corpo apático, que se sujeita, que volta seus instintos para dentro.

Figura 04 – Corpo na instalação



Fonte: Imagem fotográfica de autoria de Dani Durães (2018)

Durante a performance deste corpo, com o espectador já dentro da sala, aconteciam ruídos e tensões que envolviam os corpos presentes, tornando-os experienciadores.

Nos primeiros testes, os ruídos iniciais eram previamente combinados, como por exemplo, pessoas entrarem na sala com a função de acender os cigarros, ou com a função inicial de ficar na frente dos espectadores atrapalhando a visualização da performance. Esses ruídos propositais que tinham como foco a desestabilização dos espectadores a partir da estratégia de mobilizar os experienciadores desse procedimento, fazendo com que eles se sentissem a vontade para participar da proposta, e através da desorganização de uma estrutura espectador-corpo movente, questionar sobre o amortecimento, já que ruídos e manifestações partindo do próprio espectador não são algo que se espera.

Nos testes posteriores, após levantar-se o questionamento de que se houvessem combinados prévios, a experiência se afastaria do terreno da imprevisibilidade, permiti que as intervenções acontecessem (ou não) de forma espontânea para todos os corpos presentes na sala da instalação, sem combinados prévios, assim estando sujeita a possibilidade do não acontecimento de ruídos externos.

A partir deste momento, os ruídos e a tensão eram criados inicialmente pelo corpo movente e pelo ambiente em si. Mas em todos os testes do procedimento as intervenções do espectador aconteciam direta e indiretamente. Passei a considerar o produto dessa experiência como um teste para investigar se os participantes desse experimento voltariam seus instintos para dentro e tentariam negligenciar essas informações, ou se eles reagiriam a elas de alguma forma. O intuito era incluí-los nessa proposta fazendo com que houvessem relações e reações, e que os corpos presentes trouxessem a tona a sua natureza.

Durante uma das apresentações deste procedimento, em Julho de 2018, as relações foram acontecendo a partir do ruído. O espectador foi interagindo com os objetos, entre si, e com o corpo movente, não de maneira geral, mas este era mesmo um território de pluralidades imprevisíveis, era de se esperar diferentes reações.

Outros questionamentos foram surgindo durante a performance. Através da autonomia que foi dada ao espectador, tendo em vista que durante essa performance algumas pessoas perceberam que o corpo movente estava pré-disposto e consentindo ações e interações, observei que as pessoas tem a tendência inicial de causar ruído

através de um possível dano. Isso é algo já questionado em outras performances, cito como exemplo *Rhythm 0* de Marina Abramovic⁵. Através dessa possibilidade de causar dano, gerou-se uma brecha, um vão que foi preenchido por outras ações em resposta, de outros experienciadores, que se sentiram “tocados” por essas ações e reagiram de forma solidária. Em uma das experiências, por exemplo, uma das pessoas que estava na instalação, teve o ímpeto de tirar os comprimidos da cartela, para coloca-los em minha boca, gerando uma reação de outra pessoa que presenciava o ato, e que rapidamente impediu que isso acontecesse. Sentir isso como experiência viva, colaborou muito para as investigações deste trabalho.

Desenvolvi esta pesquisa através de uma configuração parcialmente desorganizada e conivente com a brecha, pois ela contemplava a construção de uma esfera afetiva e afetante, partindo dos parâmetros de relação, reação, imprevisibilidade e da matéria gerada por elas, criando um questionamento em mim e nos demais experienciadores, e com espaço para os espaços que geram criação e potência, em um território plural, transformador e vasto, que está em trânsito em busca de novos levantamentos, possibilidade e afecções.

Além de tudo isso, ainda envolve a questão de ter o corpo como uma esponja: quando os experienciadores entravam na sala e viam aquele corpo se movendo, eles tinham uma primeira reação, produto daquela experiência, quando os ruídos se iniciavam, a experiência se modificava tanto no corpo movente, quanto nos corpos “espectadores”, e a partir da relação da reação dos corpos espectadores com o corpo movente, e das informações que se absorviam e posteriormente eram expelidas, se criava uma matéria exteriorizada e indefinida.

337

SOBRE O CORPO AMORTECIDO EM CENA

O corpo que estava em cena (Figura 05) vivenciando uma experiência sensorial de amortecimento, era necessário para a composição dessa estrutura por diversos fatores. Primeiro por ser um ‘start’ da experiência, por situar os espectadores do discurso que estava sendo tecido, depois por ser ele o elemento questionador que traz em si todas as

⁵ Artista performática, que iniciou a arte da performance em 1970, permanecendo ativa até hoje, e explora relações entre artista e plateia e os limites do corpo e da mente.

características de um corpo incapaz de reagir, que sucumbe às angustias do passado e aos desesperos do futuro (LAPOUJADE, 2002) e também por ser um elemento vivo daquela cena, um elemento necessário e mediador das relações.

Para gerar esse corpo “amortecido” (Figura 05), porém disponível, que estava se movendo na instalação, é necessária uma preparação prévia. É necessário chegar a um estado corporal, em um estado de corpo aberto, de um corpo de consciência, aberto a outros corpos, conectando-se com movimentos do seu inconsciente, e em um estado de hiperexcitabilidade sensorial, gerando sensações espacializadas através de um corpo sensível (GIL, 2004). Para me aproximar desse estado, através de testes, desenvolvi uma estratégia baseada nas performances da artista Vera Sala⁶. Para entrar em um estado de osmose com a obra, a artista permanece horas em suas instalações, vivenciando aquela experiência na carne de forma exaustiva. No caso deste procedimento, são necessários pelo menos 30 minutos de permanência no ambiente, sendo dentre esses 30 minutos, pelo menos 15 de movimentação “amortecida”. “Para bem pintar um peixe, é necessário aprender a tornar-se peixe” (GIL, 2004. p. 3).

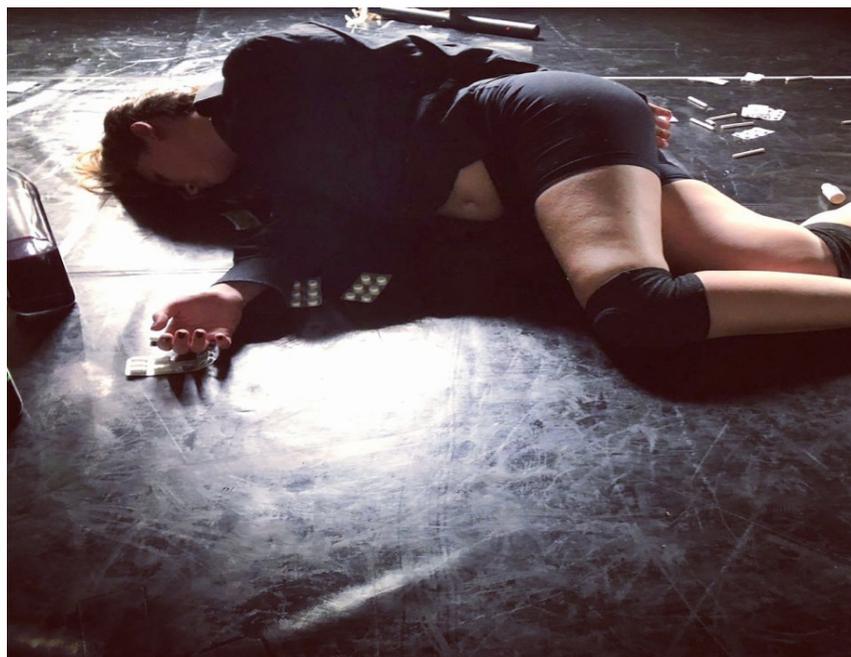
Figura 05 – Corpo na Instalação



Fonte: Fonte: Imagem fotográfica de autoria de Dani Durães

⁶ Artista da dança e da performance que se dedica a pesquisa e criação artística desde 1978. Atualmente sua pesquisa tem enfoque em instalações coreográficas dedicadas em investigar como o corpo se transborda para a criação desses ambientes.

Figura 06 – Corpo Amortecido



Fonte: Imagem fotográfica de autoria de André Laaf (2018)

Essa movimentação prévia permite ao corpo um estado de absorção mais rápida e permite que ele traga o discurso a tona de forma mais sincera e efetiva.

339

ABRIR ESPAÇOS: UM POTENCIALIZADOR DOS AFETOS

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser e não ser, *é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz ausência* (BLANCHOT, 2005, p. 59).

Para o entendimento de que a potência se dá majoritariamente através da brecha, no caso deste trabalho, me pautei nas teorias Deleuzianas em parceria com Guattari sobre o estudo do corpo sem órgãos, adaptadas para esta pesquisa, onde entende-se que a experiência da caminhada é mais importante que o lugar onde se deve chegar.

A partir da leitura sobre o estudo do corpo sem órgãos e de testes práticos para esta pesquisa, percebi que na brecha, a potência se desenvolve de uma forma muito mais eficiente do que em uma organização absoluta, por isso a escolha das interferências que viabilizam imprevisibilidade/brechas como potência de criação para este procedimento.

Segundo os estudos de Deleuze e Guattari, as afecções são forças estranhas que irrompem sobre o fluxo comum de um corpo. Partindo dessa premissa, me pautei ainda mais em uma configuração que quebrasse as ideias lineares de que espectador e artista se mantem distantes em um cenário artístico, já que o fluxo comum desses corpos, seria cada um permanecer em uma zona já delimitada que separa artista do espectador. Escolhi uma configuração que rompesse essa barreira para que o terreno da afecção se criasse de forma ainda mais efetiva. Organizar e delimitar territórios serve muito mais para julgar e definir do que para movimentar. A partir do momento em que tudo está estabelecido, não há espaço para movimentação, para criação em conjunto, conseqüentemente há espaço restrito para o território da afecção, especialmente quando se trata desta pesquisa. Quando organizado, há espaço para uma hierarquização definida, onde há um corpo que se move e se doa e outro(s) que assiste(m) e recebe(m) exclusivamente, e não há brecha então para troca, ressignificação e criação de matéria. Tentei viabilizar na instalação proposta, um espaço que desse vazão para a materialização de impulsos, sejam eles passivos ou ativos e a partir deles criar um território afetivo em conjunto.

Vale ressaltar que falo tudo isso em relação a esta pesquisa em específico, pois acredito que o afeto também possa se dar na relação espectador-artista que se estabelece quando dançamos em um palco, por exemplo, sem espaço para a interação direta. Com toda certeza de alguma forma isso provoca algum tipo de afecção no espectador também, e em alguns casos tão potente quanto quando há espaço para o vão da imprevisibilidade.

Mas, nesta pesquisa, optei pelo território da não organização parcial, pois parecia ser o mais efetivo para essa configuração em que o trabalho se encontrava, de passagem e da criação de uma matéria afetiva em conjunto. Esta pesquisa está em processo de continuidade e transformação, é um produto da ação viva de um corpo sobre outro(s).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS CONTRIBUIÇÕES DO AFETO E DAS AFECÇÕES PARA A DANÇA

Fui questionada e me questionei algumas vezes no decorrer desta pesquisa, sobre a importância de se usar o corpo e a dança para falar de afeto e afecções, e por que falar desse assunto seria importante para a construção da dança.

Ainda não encontrei uma resposta definitiva para isso, mas aos poucos a resposta está se construindo. Nesse momento, falar do afeto através da dança é uma maneira potente de gerar reflexão viva sobre este assunto, já que o afeto se dá no(s) corpo(s), e nas informações trocadas com o ambiente e outros corpos.

A fala que se dá através do discurso da dança, não almeja ser tão compreendida quanto a fala verbal (SETENTA, 2008). O corpo que dança age em processos de transformação e reverberação contínuos, ele abre espaços para uma pluralidade de compreensões e a partir delas, um espaço maior de conexão com o mundo é criado, de uma forma que outros discursos talvez não sejam tão capazes de atingir. E esta pesquisa está neste âmbito da geração de espaços para a geração de afetos e afecções, por isso faz sentido falar dela através do discurso do corpo e dança. Apesar de ser uma pesquisa constantemente em trânsito e transformação, há fatores que carrego desde o início e que estão imbricados nesse projeto mesmo que de maneira sutil. Vejo que no desenho dessa estrutura, na história que ela conta, nos signos presentes, eu estou carregando tudo que me afetou, que me marcou desde os primórdios da geração dessa investigação. É interessante observar que os objetos deste estudo permanecem atuais e reverberando e que essa trajetória, essas marcas anteriores caminham junto ainda assim, mesmo que atualizadas e tomando outra forma.

Falar de afeto e de afecções também é significativa para a construção da(s) dança(s), pois a dança é um discurso sensibilizador que existe através da troca, e não necessariamente precisemos pensar o afeto/afecções para que eles aconteçam. Eles acontecem o tempo todo. Porém, olhar para eles de uma forma mais atenta, reconhecer o território habitado por eles, pensar nessas trocas geradas pelas afecções, pelo produto destas relações e entender as nossas potências de agir amplificadas ou reduzidas, permite que esse nosso discurso de sensibilização seja produzido com mais rigor e cuidado, permite

um refinamento maior e possibilita um alcance amplificado, gerando uma comunicação que não seja egoísta, que não almeje um território restrito de entendimento, mas que seja o potencializador da capacidade de agir e das conexões feitas pelos experienciadores deste discurso.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. Marina Abramovic on performing 'Rhythm 0' 1974. 2017 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>>. Acesso em: 20 out. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. **Aula Sobre Spinozza**. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/194>. 1978. p. 59

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 3. São Paulo: Editora 34. 5ª edição. 1947.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

GIL, José. Abrir o Corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli (org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre. Editora UFRGS, 2004.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. Rio de Janeiro. Relume Dumará. 2002.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. 2006. p. 2.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA. 2008.

Recebido em: 18/06/2020

Aceito em: 31/07/2020