

como os/as professores/as, estão envolvidos/as no desenvolvimento intelectual e afetivo das crianças. Sobre isso, Cunha (2017) ressalta, que nem todos os indivíduos têm a possibilidade de desenvolver “espontaneamente” suas dimensões criativas e transformativas, mesmos sendo elas o que nos faz diferentes de outras espécies. Para a autora, o pensamento de que “[...] as crianças pequenas são potencialmente criativas induz à formulação de propostas pedagógicas com poucos desafios. Crianças, assim como adultos, precisam ser aguçadas, desafiadas, para serem ainda mais criativas” (CUNHA, 2017, p.16).

Para a produção dos recursos didáticos-brinquedos que utilizamos em nossa intervenção no Estágio Supervisionado, consideramos algumas proposições dos Estudos da Cultura Visual indicadas por Hernández (2007). O autor sugere aos/às arte-educadores/as que valorizem ações educativas pensadas para indivíduos “[...] em transição, que construam e participem de experiências vivenciadas de aprendizagem, pelas quais aprendem a resolver questões que possam dar sentido ao mundo em que vivem, de suas relações com os outros e consigo mesmo” (HERNÁNDEZ, 2007, p.15). Nesse sentido, a Arte Contemporânea pode se tornar uma das principais referências para a elaboração de propostas pedagógicas para o Ensino de Artes Visuais para crianças. Sentimo-nos, novamente, inspirados pelo pensamento de Cunha (2017, p.26) para quem o Ensino de Artes Visuais precisa propiciar a oportunidade “[...] de as crianças expressarem o mundo de forma crítica, sensível, buscando suas próprias respostas sobre a vida por meio de produções artísticas singulares e contemporâneas. Às crianças a arte do seu próprio tempo!”.

Em um exercício de levantar as nossas impressões pessoais enquanto arte-educadores/as em formação, para evidenciar essa busca presente na inferência de Cunha (2017), seguimos, no próximo tópico, com o relato de uma de nossas vivências no Estágio Supervisionado. Essas mediações envolveram interações com recursos didáticos-brinquedos criados a partir de um artista contemporâneo a partir do qual, possibilitamos às crianças um encontro com uma Arte de seu tempo.

HÉLIO LEITES: UM ARTISTA COLECIONADOR DE (IN)UTENSÍLIOS

Os recursos didáticos-brinquedos, nessa experiência com o Estágio Supervisionado, como já adiantamos, foram desenvolvidos a partir dos materiais e das visualidades presentes nas obras do artista contemporâneo Hélio Leites. Uma característica importante das obras de Hélio é que ele produz miniaturas. O artista, quando se refere a essa característica de suas obras, em tom de humor, diz ter aplicado economia à Arte - o que resultou em miniaturas. Conforme Pires (2010, p.37), as miniaturas de Hélio Leites são marcadas por significados, a partir dos quais ele fora chamado pelo poeta paranaense Paulo Leminski (1944-1989) de “significador de insignificâncias”. E é justamente a partir desse viés de significâncias e subjetividades que a mediação relatada neste artigo foi traçada e elaborada, tendo o intuito, desde o início, de conduzir os/as alunos/as a pensarem(-se) através das obras do artista.

Para exemplificar a multiplicidade de materiais e significados presentes nas obras de Hélio Leites, na sequência, apresentamos duas de suas produções as quais, inclusive, foram utilizadas por nós na elaboração dos recursos didáticos-brinquedos. Na primeira produção (Figura 1) denominada “profeta” *Presépio engraxadinho* (s/d), Hélio Leites reutilizou uma caixa de engraxate, com aberturas inusitadas. A parte interna fora pintada com a cor azul, e trabalhada com desenhos de nuvens, pássaros e bolinhas.

173

Figura 1 – “profeta” *Presépio engraxadinho* (s/d)



Fonte: disponível em: <<http://www.dcoracao.com/2011/11/cafe-com-helio-leites.html>> acesso em 15/10/2019

Dentro, encontramos uma espécie de presépio com objetos em miniaturas, sendo esses, ovelhas, coelho e um grupo de pessoas reunidas próximo a um bebê deitado em uma espécie de manjedoura. Em uma das aberturas superiores encontra-se uma figura representando um anjo. Na parte externa, observamos ainda pássaros e palavras em branco, que escrevem, com poesia, a seguinte frase: “presépio engraxadinho, Deus não escolhe lugar para nascer, quanto mais pobre é o templo, mais nobre é o exemplo”.

Outra produção de Hélio Leites pode ser observada na (Figura 2). Em “O restaurador de sonhos” (2010) o artista utilizou uma espécie de porta joias em formato de penteadeira com gavetas. O objeto fora pintado com cores bege, vermelha e azul na parte interna e externa. Dentro de uma gaveta, há um ninho com ovo. Apresenta, ainda, objetos em miniaturas semelhantes àqueles identificados na Figura 1. São esses objetos: pessoa, martelo, tábuas e pregos. A parte externa fora composta a partir de imagens de nuvens, pássaros e palavras em branco - características comuns às obra do artista. No caso da Figura 2, as palavras configuram a seguinte frase: “O restaurador de sonhos/ Quando o vento destelha sua casa/ Acaba desteliando sua vida/ Reconstruir o ninho/ é o ponto de partida”.

Figura 2 – O restaurador de sonhos (2010)



Fonte: Pesch (2016, p. 79)

No que diz respeito à intervenção que realizamos no Estágio Supervisionado, apresentamos Hélio Leites às crianças de uma forma que contribuiu para que elas se sentissem mais próximas dele, intentando lhes proporcionar certa familiaridade com os aspectos da vida e obras do artista. Os recursos didáticos-brinquedos elaborados por nós,

foram, neste caso, carinhosamente denominados de “(in)utensílios para mediação”, tendo em vista as características das produções do artista bem como a palavra “(in)utensílios”⁸, por ser ela bastante utilizada por Hélio Leites ao explicar as suas obras.

“(IN)UTENSÍLIOS PARA MEDIAÇÃO”: CRIANÇAS BRINCANDO COM ARTE

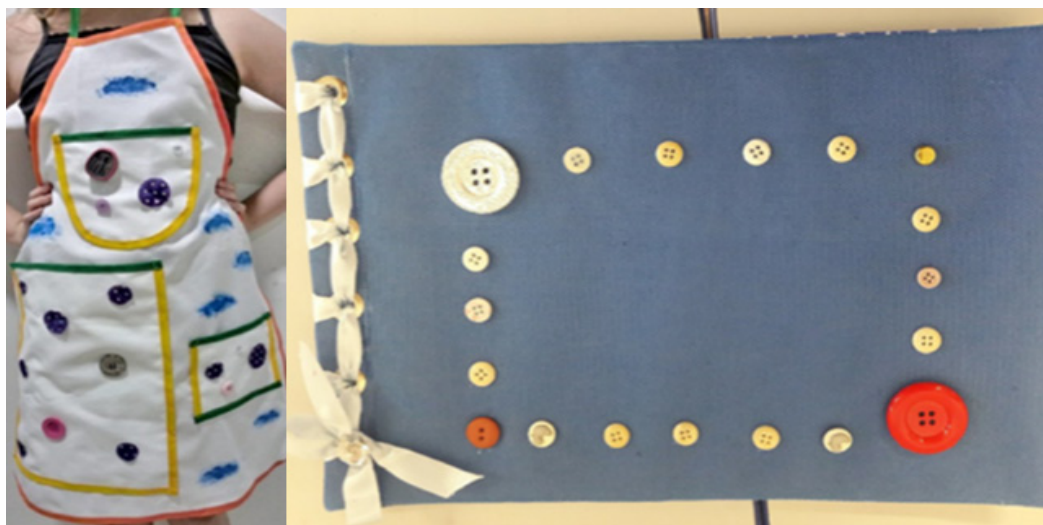
Para evidenciar os detalhes das obras de Hélio Leites como parte compositiva dos recursos didáticos-brinquedos, utilizamos sacos de lixo pretos, onde foram reunidos todos os “(in)utensílios para a mediação”. Esse artefato foi adotado para explicar às crianças que o que é tratado como “lixo”, socialmente, ainda pode ser transformado e ressignificado a partir da Arte. Quando adentramos à sala de aula carregando os sacos, percebemos que a visualidade intrínseca ao material causou certo estranhamento às crianças. Ao mesmo tempo que o acharam estranho por ter relação com o “lixo”, também se mostraram empolgadas e surpresas conforme retirávamos os “(in)utensílios para a mediação”, individualmente.

Neste artigo demos ênfase especificamente a oito destes recursos didáticos-brinquedos. O primeiro deles são as **obras interativas** elaboradas a partir das obras dispostas nas Figuras 1 e 2. Representações dessas obras foram impressas em folhas de papéis, tamanho A3, que, posteriormente foram coladas em um suporte firme e plastificadas, para que as crianças pudessem manuseá-las e interagir com elas. Consideramos que as obras interativas são diferentes das reproduções de obras que comumente são apresentadas em livros didáticos – pequenas, bidimensionais e fixadas ao livro. Sob essa configuração, as imagens apresentadas em livros didáticos condicionam à percepção das crianças e, de certa forma, limitam a interação.

Um segundo recurso didático-brinquedo utilizado por nós foi o **avental do artista** (Figura 3). Nele foram desenhadas nuvens e adicionados botões – imagem e objeto característicos da produção de Hélio Leites. Vestidas com esse “avental do artista”, durante as intervenções, retiramos de dentro de seus bolsos objetos que simbolizam outros detalhes da vida do artista: o primeiro deles foi o álbum fotográfico com registros que representam a vida do artista. Percebe-se, na Figura 3, como a estética desses dois recursos didáticos-brinquedos foram pensadas estrategicamente a partir da produção artística de Hélio Leites.

⁸ “Inutensílio” é um conceito proposto pelo poeta curitibano Paulo Leminski (2011) aos produtos de criação artística.

Figura 3 – Avental do artista e Álbum fotográfico do Artista



Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

O avental do artista se assemelha aos coletes utilizados por Hélio Leites, nos quais o artista “prega” botões - cada um com significado e história diferentes. Em 1984, Hélio fundou o que denomina como Museu Casa do Botão, que não se trata de um museu comum, convencional, instalado em uma construção, mas sim de um colete, vestido por ele. Sobre isso, Pires (2010, p.53) explica que no Museu Casa do Botão “[...] estão pregados botões de verdade ou objetos diversos que são designados como um botão com função específica, cada qual com seu significado”. Por vezes, inclusive, como explica a autora, o artista se refere aos seus botões: o “botão apontador”, por exemplo, é aquele que, segundo ele, é para quem está desapontado. Alguns outros exemplos dos botões colecionados por Hélio são: “botão fusível” - para quem está desligado; “botão espelho” - pra quem não se enxerga; e “botão chave” - botão que abre portas.

Por sua vez, o álbum fotográfico do artista (Figura 3) fora produzido intencionalmente para representar aspectos da vida e obra desse artista contemporâneo. Em seus aspectos compositivos, desde sua capa (que foi feita com tecidos e botões reaproveitados), até suas fotografias (selecionadas para representar momentos específicos), esse recurso didático-brinquedo detém intencionalidades discutidas por nós. A partir das fotos que integram esse álbum, compartilhamos com as crianças detalhes da vida do artista, como por exemplo, o fato, de na infância, Hélio não gostar de seu cabelo. Hoje, porém, o artista usa seu cabelo para contar histórias e também como assinatura de suas obras. Afirma que ao deixar um

fio de cabelo em sua composição, ninguém poderá falsificá-la porque ela é produzida com o seu próprio DNA, literalmente. Em entrevista com Pesch (2016, p. 120), Hélio Leites ao ser questionado se todas as suas peças acompanham um fio de cabelo branco, respondeu “Todas. Claro meu filho. Se você tivesse um cabelo que nem esse aqui você não ia vender?”. O álbum possui, ainda, uma foto do artista com avental Museu Casa de Botão; outra junto a sua amiga, a artista mineira Efigênia Rolim (1931--); fotos de seu *ateliê* em sua casa; e uma mais recente, mostrando Hélio com uma árvore de ipê no fundo.

Uma das fotos do álbum apresenta Hélio Leites com diferentes óculos (Figura 4). Tendo ela como referência, decidimos criar os **óculos do passado, presente e futuro** (Figura 4) para debater com as crianças, em nossas intervenções de Estágio Supervisionado, sobre como elas (se) percebiam (n)esses períodos da vida. Os óculos do passado têm as lentes opacas, são tampados. Colocando-os ao rosto, as crianças não podiam ver nada - em analogia a nossa percepção de que, passear pelo passado é fazer um exercício de se lembrar das coisas que se foram, visitar lugares que estão em nossas memórias e lembranças. Os óculos do passado eram acompanhados de uma tiara feita de filme fotográfico - recorrendo ao pensamento lúdico e conhecido no senso comum de que quando olhamos para o passado se passa um “filme” em nossas cabeças. Os óculos do presente, por sua vez, foram envolvidos em um papel de embrulho, pois, consideramos o “hoje” um presente. Esses óculos foram estruturados em tamanho grande e sem lentes, para que nada fosse capaz de impedir o aproveitamento de cada momento do dia. Por fim, os óculos do futuro, confeccionados a partir de um fio amarelo e maleável, que assumiu distintas e inúmeras formas - em analogia ao futuro, que, como explicamos às crianças, pode ser modificado diante de atitudes e escolhas no presente. Na Figura 4 reunimos esses três óculos.

Figura 4 – Respectivamente, óculos do “passado – presente – futuro” e Hélio Leites



Fonte: Respectivamente, arquivo Pessoal (2019) e imagem localizada no link <<https://www.youtube.com/watch?v=htncHeBVaV0>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

Esses quatro recursos didáticos-brinquedos, (in)utensílios para mediação, nos auxiliaram na realização do fazer artístico que envolveu a principal atividade que propomos às crianças durante as intervenções do Estágio Supervisionado. Como referência para essa atividade, os/as alunos/as tiveram acesso não só a reproduções das obras de Hélio Leites, mas, também, a uma produção de autoria das estagiárias, a **caixa (escola) dos sonhos** (Figura 5).

Figura 5 – Caixa (escola) dos sonhos



Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

A caixa (escola) dos sonhos, que representa uma escola idealizada por nós, foi composta com elementos e cores característicos da obra de Hélio Leites, como as nuvens e o azul, e acrescida de representações que dizem respeito aos nossos desejos pessoais para o futuro - tais como instrumentos musicais, tapete interativo, cavaletes e telas de pintura. Tendo apresentado nossa produção, convidamos os/as alunos/as a construírem, a partir de uma caixa de papelão previamente pintada de azul, aquilo que denominamos de **caixa dos sonhos** (Figura 6), uma composição com visualidades em miniaturas, semelhante à estética das obras de Hélio Leites.

Figura 6 – (In)utensílio para elaboração da caixa dos sonhos



Fonte: Arquivo Pessoal (2019).

Para darmos início a produção da caixa dos sonhos, entregamos, para as crianças, caixas individuais, previamente preparadas por nós. As 22 caixas foram pintadas com um tom de azul semelhante ao utilizado por Hélio Leites e modificadas com recortes - o que possibilitou às crianças abrirem e fecharem as facetas, além de interagirem com o interior e exterior do objeto. Os recortes e aberturas semelhantes aos da obra do artista também fizeram referência ao tempo subjetivo que cada indivíduo carrega dentro de si. Estes recursos didáticos-brinquedos foram criados considerando as características das obras produzidas por Hélio Leites, que são em sua maioria compostas por combinações de materiais considerados “excedentes” no cotidiano, descartados pela população, como

destacado nas obras já mencionadas e em outras em que ele faz uso de latas de atum/sardinha, caixinhas de fósforo, eletrodomésticos, sapatos, palitos de dente, botões, linhas, tecidos, lápis e carretéis.

Quando entregamos as caixas às crianças, percebemos o entusiasmo com os artefatos, e primeiro deixamos que elas explorassem as potencialidades deste material. Depois, nossa orientação foi a de que desenhassem nuvens na parte interior das caixas, utilizando algodão molhado em tinta branca. A nuvem enquanto elemento gráfico-visual não só foi relacionada às produções de Leites, mas também à ideia de sonho, impulsionando as crianças a pensarem naquilo que elas queriam para o (seu) futuro. Diante disso, as crianças foram questionadas por nós: “O que você precisa deixar no passado que pode impedir a realização do sonho?”; “O que você pode fazer hoje para que seu sonho aconteça?”; “Qual o sonho que você tem para o futuro?” Esse momento de diálogo com os/as alunos/as nos remeteu ao pensamento de Cunha (1999, p.14) de que os questionamentos em sala de aula nos levam a “[...] tantas outras perguntas e respostas” e serviu como disparador para as produções e registros que envolviam as caixas dos sonhos.

As respostas de algumas das crianças foram anotadas no quadro, para que elas copiassem em suas **cadernetas dos sonhos** – outro recurso didático-brinquedo que foi previamente elaborado por nós (Figura 7), e que atuou como uma espécie de diário de bordo a partir do qual as crianças começaram a compor visualmente suas produções.

180

Figura 7 – Cadernetas dos sonhos para capturar palavras



Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

Para que as crianças refletissem e se envolvessem no exercício de pensar sobre as visualidades trabalhadas em sala de aula, nós também confeccionamos e distribuímos para elas aquilo que denominamos como **saquinhos de (in)utensílios** feitos de tecido (Figura 8). Como tarefa de casa, recomendamos que, semelhante ao que faz Hélio Leites, capturassem seus próprios (in)utensílios, guardando-os em seus saquinhos de (in)utensílios e que os trouxessem para a próxima aula (que aconteceria dali a uma semana). Assim, esse recurso didático-brinquedo atribuiu valor pessoal e lúdico aos seus (in)utensílios e operou como mecanismo para incentivar às crianças a procurar e guardar seus próprios materiais.

Figura 8 – Saquinhos de (in)utensílios



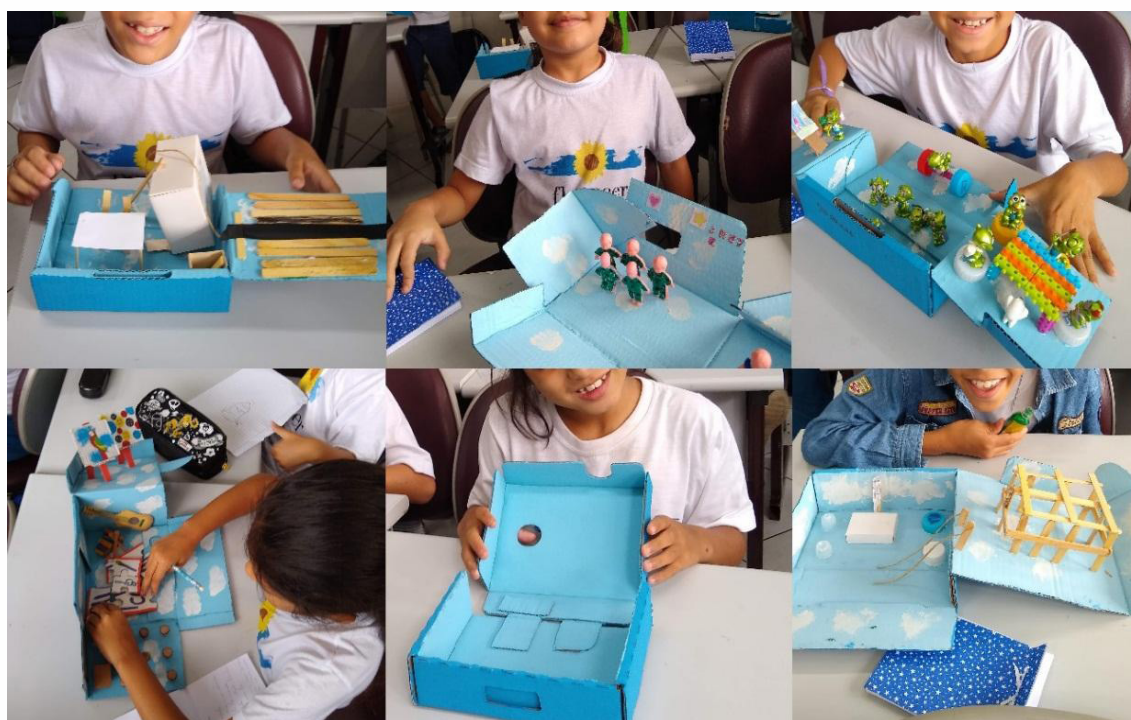
Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

Com esses recursos didáticos-brinquedos intentamos enfatizar as particularidades da vida pessoal do artista que, conforme revela Pires (2010), por recomendação de sua mãe, guardava as coisas úteis (porém descartadas por outras pessoas) que ele encontrava para reaproveitamento posterior. Essas experiências podem explicar, de certa forma, o fato de o artista buscar transformar o inútil em utensílios úteis, nomeando-os com o termo “(in) utensílio”.

Tendo passado uma semana da tarefa, quando retornamos ao projeto social, percebemos que as crianças se dedicaram na “captura” de seus próprios (in)utensílios: reuniram não só objetos comuns ao cotidiano, como outros, inusitados. Cascas de ovos,

tampinhas de garrafa, papelão, pedaços de papéis, palitos de sorvete/dente/churrasco e fósforos, cascas de lápis apontado, papéis de bala, brinquedos industrializados entre outros, representam alguns dos (in)utensílios trazidos pelas crianças. Com esses materiais em mãos, orientamos as crianças na elaboração de suas caixas dos sonhos, pensando, coletivamente, em maneiras de colar, fixar, encaixar e combinar os (in)utensílios trazidos nos suportes previamente preparados. Ao final, os resultados foram múltiplos como evidenciamos em alguns exemplos na Figura 9.

Figura 9 – Caixa dos sonhos dos/as alunos/as

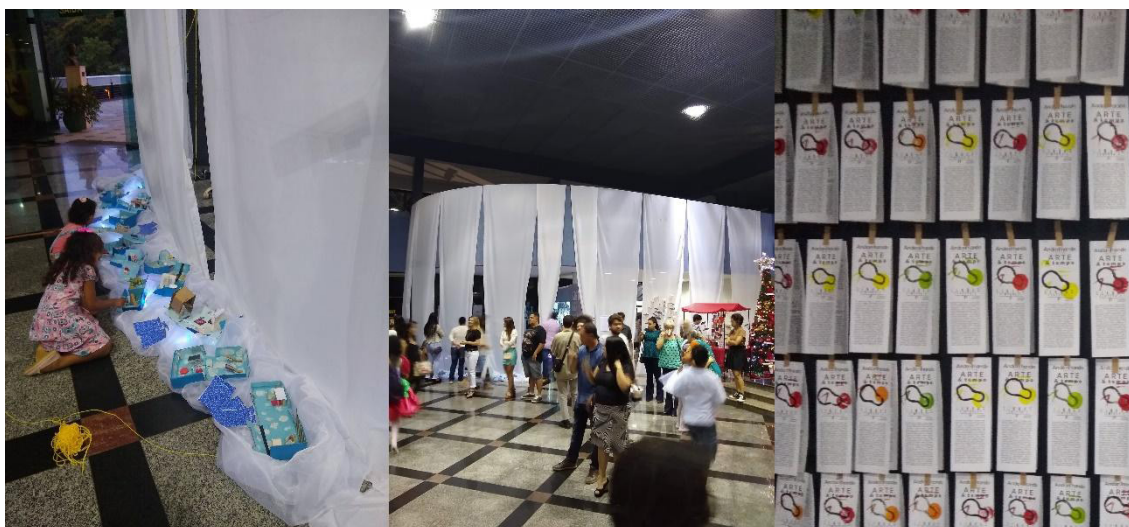


Fonte: Arquivo pessoal (2019)

Por fim, a intervenção pedagógica descrita neste artigo culminou, ainda, em uma exposição dos trabalhos realizados pelas crianças, que ocorreu em um dos espaços expositivos públicos da cidade, o teatro Calil Haddad. Vale destacar que a exposição também integrou as atividades de Estágio Supervisionado e que contou com as produções realizadas por outros/as estagiários/as, com outras crianças do mesmo projeto social. A exposição exigiu, de nossa parte, outras habilidades que também constituem a identidade docente, tais como: pensar em uma possível curadoria, relacionando àquilo que seria exposto a partir de um tema; elaborar um prospecto, com textos que apresentassem cada intervenção; criar

uma estética específica para o espaço físico; mediar a exposição e interagir com os/as visitantes. Na Figura 10 reunimos alguns registros que indicam essas atividades de Estágio Supervisionado. Nela podemos observar uma primeira foto que compõe as produções dos/as alunos/as; a segunda, de familiares e convidados/as no espaço expositivo como um todo; e, por fim, a foto dos prospectos que criamos para divulgação e apresentação da exposição.

Figura 10 – Exposição Andarilhando entre arte e tempo.



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

Na ocasião, concordamos com Rosa Lavelberg (2013, p. 38), que as mostras e exposições dos trabalhos das crianças abrem espaços e oportunidades para documentá-los e valorizá-los, conforme reforçam para os sujeitos infantis que suas produções podem ser tomadas como um “bem precioso de suas construções”. A participação de pais, mães, irmãos/ãs e demais familiares e colegas das crianças na exposição que realizamos pode ser aproximada à concepção de Lavelberg (2013, p. 63) de que o “[...] trabalho de fidelização das famílias à educação em arte dos filhos é muito importante porque integra propósitos da casa e da escola em benefício do aluno”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “fazer-se” arte-educador/a e as habilidades que esse “fazer-se” requer têm sido pensados e problematizados por nós nessas experiências, e neste artigo, especificamente, importamo-nos com as especificidades da Arte Contemporânea aliadas ao processo de criação de recursos didáticos-brinquedos com estéticas de Hélio Leites.

Diante disso, pontuamos que a intencionalidade educativa que acompanhou os processos criativos durante a elaboração de recursos didáticos-brinquedos pode ser aliada à Arte Contemporânea. Compreendemos, ainda, que a mediação fundamentada nos Estudos da Cultura Visual permitiu a transdisciplinaridade e promoveu um diálogo entre outras áreas de conhecimento, neste caso, em específico, com a área sócio-ambiental. O uso dos (in)utensílios potencializou a reflexão sobre o reaproveitamento de materiais que antes passavam despercebidos aos olhares dos/as alunos/nas. Um dos impactos sociais que a intervenção oportunizou foi, assim, a conscientização das pessoas envolvidas, direta ou indiretamente, em prol do aproveitamento desses recursos. Preocupamo-nos em evidenciar como é possível produzir materiais úteis com aquilo que, na maior parte das vezes, é considerado inútil.

Além disso, proporcionamos aos/às alunos/as o contato com características da Arte Contemporânea, bem como, a ampliação de seu desenvolvimento cognitivo e o estímulo à criatividade frente a materiais que, mesmo fazendo parte de seu cotidiano, não costumam receber tratamento artístico. Consideramos ainda, a importância de se trabalhar com alunos/as sobre a Arte produzida em nosso tempo, ou seja, a Arte Contemporânea, a fim de não reforçar concepções artísticas unicamente relacionadas ao passado, ao estrangeiro e ao erudito.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BORGES, Camila Bettim. Respingos, colagens, vozes, sensações. In: CUNHA, Susana Rangel Vieira da; CARVALHO, Rodrigo Saballa (Org). **Arte contemporânea e educação infantil: crianças observando, descobrindo e criando**. Porto Alegre: Mediação, 2017 (p. 65-73).

BORGES, Camila Bettim. Sensações, misturas e plasticidade: quando as crianças experimentam e descobrem a arte contemporânea. **Revista Apotheke**, v.5, n.3, ano 5, 2019. (p. 43-56) Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/16318/11116>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

BORBA, Maria Salete; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Vanguardas e esgotamento: as tensões do moderno em dois artistas. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 19, n. 1, jun. 2014. (p. 188-206), ISSN 2175-7917. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2014v19n1p188>>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica: Brasília, 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/a-base>>. Acesso em: 11. ago. 2020.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da; CARVALHO, Rodrigo Saballa de. **Arte contemporânea e educação infantil**: crianças observando, descobrindo e criando. Porto Alegre: Mediação, 2017.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Pintando, bordando, rasgando, desenhando e melecando na educação infantil. In. CUNHA, Susana Rangel Vieira da (org.). **Cor, som e movimento**: a expressão plástica, musical e dramática no cotidiano da criança. Porto Alegre: Mediação, 1995 (p. 7-36).

DERDIK. Edith. **Formas de pensar o desenho**: O desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Scipione, 1994.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

IAVELBERG, Rosa. **Desenho na educação infantil**. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

JOHELAVIVIUS, Geceoní Fátima Cantéli. **Poética do Inutensílio e Experiência: tramas de uma educação menor**. Curitiba, 2015.124f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação Teoria e Prática de Ensino, Universidade Federal do Paraná, 2015.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios críticos**. Campinas: UNICAMP, 2011.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte e metáforas contemporâneas para se pensar a educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 37, jan. /abr. 2008. (p. 112-188). Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/10.pdf>>. Acesso em 14. ago. 2020.

NUNES, Luciana Borre. **As Imagens que invadem as salas de aula**: reflexões sobre cultura visual. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.

OLIVIERI, Cris; NATALE, Edson. (Org.). **Direito, arte e liberdade**. São Paulo: SESC, 2018.

PAULA, Regina R. R. de; BALISCEI, João Paulo. Recursos Didáticos-brinquedo: para brincar e aprender com arte na educação infantil. In: Seminário de Artes Visuais da UEM - SAVU, 2019, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá UEM, 2019. p. 169-181. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1qy8eiW5O60laYpYg9O2uPekvkBU1Gt2Q/view>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

PIRES, Rita de Cássia Baduy. **Pequenas grandezas**: miniaturas de Hélio Leites. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

PESCH, Bruno Arnold. **O discurso artístico na composição artesanato-cultura em miniaturas de Hélio Leites, 2016**. 123p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

ROESLER, Anerose. A feira do Largo da Ordem: Um Evento Popular de Curitiba. In: II Fórum Internacional de Turismo em Iguaçu. **Anais...** Foz do iguaçu. Festival de Turismo das Cataratas do Iguaçu. (p.1-15). Disponível em: <<http://festivaldascataratas.com/wp-content/uploads/2014/01/1.-A-FEIRINHA-DO-LARGO-DA-ORDEM-UM-EVENTO-POPULAR-DE-CURITIBA.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2019.

ROCHA, Thalia Medes. Tem Arte Contemporânea na escola contemporânea? Estudos da Cultura Visual e o Ensino de Arte na escola. 2020. **PIBIC** (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) – Linguística Letras e Artes/Ensino de Artes Visuais, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Paula Cristina Guidelli dos; SOUZA, Adalberto de Oliveira. As vanguardas europeias e o modernismo brasileiro e as correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. In: CELLI – Colóquio de estudos linguísticos e literários. 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, Universidade Estadual de Maringá UEM, 2009. p. 789-798. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/083.pdf>. Acesso em: 14. ago. 2020.

ZAMPERETTI, Maristani Polidori; BAZILI, Fabiana Lopes. A Cultura Visual das Artes Visuais – uma pesquisa no ensino fundamental. **Revista Travessias**, Cascavel, v.7, n.1, p. 95 -110, 2013. (p. 95-110). Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/7657>>. Acesso em 14. ago. 2020.

Recebido em: 21/04/2020

Aceito em: 20/07/2020

DESIDENTIFICAÇÃO DE GÊNERO: PERFORMATIZANDO À LISTA DE PRESENÇA¹

Nicholas Gomes Viana de Oliveira²
Naira Neide Ciotti³

RESUMO: Esta pesquisa se propõe a debater a desidentificação (MUÑOZ, 1999) de gênero que se faz presente no contexto escolar e que pode ser revelada por meio de algumas estratégias diferenciadas no ensino de teatro. Sugere-se a reflexão acerca das possibilidades de discussões sociais, sobretudo, políticas no momento da identificação por meio da lista de presença da sala de aula. No meio artístico em geral, bem como em grupos de teatro e elencos cinematográficos, é comum utilizar para a identificação do profissional o seu nome artístico. Essa prática, muitas vezes batizada pela própria artista, possibilita a liberdade para escolher como prefere ser chamada/reconhecida. Pensando na pluralidade da sala de aula, na diversidade de gênero existente na sociedade, no ensino de teatro como um espaço de reconhecimento dessas identidades e, principalmente, no respeito às diferenças, apresento um relato de experiência pedagógica que possibilita reflexões acerca das questões de gênero mediante uma lista de presença performatizada. A importância da promoção de reflexões a respeito de tais assuntos não pode ser negada, sendo o teatro, as Artes Cênicas, entendidas como o meio que promovem esse estudo. Mesmo que haja engates políticos para acanhar tais discussões, a performance como estratégia, vem para que o conhecimento se sobrepuje a ignorância.

PALAVRAS-CHAVE: performance; performatividade gênero; desidentificação; ensino;

GENDER DESIDENTIFICATION: PERFORMATIZING THE PRESENCE LIST

187

ABSTRACT: This research proposes to debate disidentification (MUÑOZ, 1999) of gender that is present in the school context and that can be revealed through some differentiated strategies in theater teaching. It suggests a reflection on the possibilities of social, especially politic, discussions at the moment of identification through the classroom presence list. In the artistic environment in general, as well as in theater groups and cinematographic casts, it is common to use his or her stage name to identify the professional. This practice, often baptized by the artist herself, allows the freedom to choose how she prefers to be called / recognized. Thinking about the plurality of the classroom, the gender diversity present in society, theater teaching as a space for the recognition of these identities and, mainly, respecting differences, I present a report of pedagogical experience that allows reflections on gender issues through of a performatized presence list. The importance of promoting reflections on such subjects cannot be denied and the theater, the Performing Arts, are understood as the means that promote this study. Even if there are political hitches to narrow these discussions, performativity as a strategy, plays its role so that knowledge surpasses ignorance.

KEYWORDS: performance; gender performativity; disidentification; teaching;

1 Comentários ao editor: Esse trabalho foi apresentado como resumo expandido em II Seminário Internacional Arte/ Gênero/ Ensino da Universidade Regional do Cariri (URCA) em 2019. Classificada como pesquisa em andamento, o texto original proposto ao seminário foi modificado no processo de descobertas da pesquisa e apresentado como artigo na revista O Mosaico.

2 Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: nickteatro@hotmail.com

3 Profa. Dra. Da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: nairaciotti@gmail.com

INTRODUÇÃO

Como as pessoas se relacionam consigo e com as outras perante os desafios da vida e a singularidade nas diferentes maneiras com que cada uma se expressa, costuma partir de como cada sujeito se constitui, se identifica. Por exemplo, o nosso nome nada mais é do que a maneira como nós nos reconhecemos, é a nossa identificação. No entanto, para o escritor José Muñoz em seu livro *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*:

The fiction of identity is one that is accessed with relative ease by most majoritarian subjects. Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their own senses of self. This is not to say that majoritarian subjects have no recourse to disidentification or that their own formation as subjects is not structured through multiple and sometimes conflicting sites of identification (MUÑOZ, 1999, p. 5).⁴

Refletindo sobre a diversidade de gênero, nas várias subjetividades e no complexo e sensível processo do reconhecimento de si, quero acautelar para a importância de uma escrita pluralizada e flexível que represente todas, todos e todes no intuito de validar as desidentificações e de não reproduzir apenas pronomes de gênero que reforçam a “norma” cisheteronormativa que conceitua a existência apenas do masculino e do feminino, sendo ainda o masculino hegemônico na escrita. No presente artigo, utilizarei o artifício *ile*⁵ como manifeste de uma comunicação inclusiva. De antemão, mesmo que haja um estranhamento na leitura, deixo aqui o convite para que se reflita acerca de uma inclusão que represente as pessoas não binárias e que prefencie o artigo feminino.

Algumas vezes o nome não representa a real maneira que o indivíduo se identifica. Como é o caso do nome civil destinado às pessoas transexuais. Existe certa diferença nos conceitos sobre o nome civil e o nome social. No caso do nome social é que este pode ser definido como um nome civil que não aderiu à personalidade da pessoa natural, portanto é o prenome que é utilizado publicamente distinto do nome civil de quem o utiliza. É permitido às pessoas transexuais e, como apresentarei nesse artigo: na vida escolar, quando por

4 A ficção da identidade é aquela que é acessada com facilidade pela maioria dos sujeitos majoritários. Os sujeitos minoritários precisam interagir com diferentes campos subculturais para ativar seus próprios sentidos. Isso não quer dizer que os sujeitos majoritários não tenham relatado a desidentificação ou que sua própria formação como sujeitos não esteja estruturada através de múltiplos e, às vezes, conflitantes locais de identificação. (MUÑOZ, 1999, p. 5) Tradução nossa.

5 [Diversitybbox.com/pt/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/](https://diversitybbox.com/pt/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/)

exemplo, uma aluna não quer ser chamada por seu nome civil. Desse modo difere-se nome social de apelido, pois se assim fosse em praticamente todos os atos da vida seria permitido que todos fossem chamados por seu apelido, sendo a distinção máxima a falta de aderência do nome civil à personalidade da pessoa natural. A necessidade de ser reconhecida por um nome que represente a especificidade do gênero é de extrema importância no processo de representatividade do sujeito. Como explica Daniela Barros Torres e Luciana Fontes Vieira, em seu artigo “As Travestis na escola: entre nós e estratégias de resistência”, falam que:

Assim, dentre outras estratégias, a norma de gênero se respalda nas regras gramaticais, na estruturação de nossa língua, em que o nome próprio funciona como elemento de subjetivação ao esquadrihar, controlar os corpos, oferecendo um registro numérico e nominal, que indica proveniência e os marca (TORRES; VIEIRA, 2015, p. 52).

Um exemplo que pode ser dado é o das transexuais em que o fato de serem chamadas por seu nome civil causa constrangimento e exposição notoriamente constante ao ridículo, dado que o nome civil não representa a pessoa natural. Observando essa problemática, percebemos que dentro de um processo de desidentificação de gênero, o sujeito que possui um nome social que não a representa, passa constantemente por um processo de opressão do seu próprio eu. Essa pesquisa objetiva relatar e propor uma atitude pedagógica diferenciada, baseada numa proposição inclusiva, que contribui para um espaço educacional mais humano e sensível às questões de identidades de gênero.

O EXERCÍCIO DO PROFESSOR-PERFORMER

Em minhas experiências como professor de teatro da rede básica de ensino, ministrei aulas para crianças, jovens e adultos em três escolas diferentes na cidade de Natal/RN. Apesar de apresentarem distintas propostas pedagógicas e metodológicas, uma atitude enquanto professor-performer (CIOTTI, 2009) se repetiu em todas elas, a de *performatizar* a lista de presença, ou de chamada, com o intuito de reconhecer as alunas, alunos e alunas como eles assim desejarem. Considerando o ensino em performance como uma atitude pedagógica que possibilita a expressão dos afetos e do processo de desidentificação, cito a pesquisadora Naira Ciotti que em seu livro *O professor-performer* relata:

A palavra performance refere-se a uma forma artística existente. A performance, como a vida e toda a experiência, é complexa. À medida que vamos adquirindo instrumentos para ler a performance, passamos a nos dar conta de que esse fenômeno é múltiplo, polissêmico e misturado. Mesmo o pintor mais convencional usa seu corpo. Somos todos performers no sentido geral, mas existem diferenciações. O artista se apropria da performance no sentido de ruptura com padrões tradicionais da arte. E eu, enquanto professor, me aproprio da palavra performance para falar de uma atitude pedagógica diferenciada. Não só corpo voz e lugar estão imbricados, como também, nessa forma de ver a performance, está implícita uma preocupação pedagógica (CIOTTI, 2014, p. 62).

Um exemplo de mudança de nome, segundo a personalidade, é o do nome artístico, cuja prática é comum entre les artistes que costumam se apresentar e realizar assinaturas utilizando o título que a represente. Segundo o site da Jusbrasil⁶, podemos entender que o nome artístico é utilizado de uma maneira que identifique as pessoas e/ou suas obras perante o público. Isso quer dizer que o nome artístico não significa ser o nome real e verdadeiro, no entanto muitas artistas utilizam um pseudônimo, como é o caso de Maria das Graças Meneghel: “Xuxa”⁷. Em alguns casos o nome artístico e o nome próprio coincidem, então não há dificuldades quanto à sua identificação, mas quando é diferente e as pessoas a conhecem pelo pseudônimo, que já está arraigado à sua personalidade, incumbirá um procedimento judicial para o acréscimo, caso assim preferir le artiste, principalmente para preservá-le. Por meio de processo judicial, embora se reconheça a imutabilidade do prenome, poderá ser agregado o pseudônimo ao nome real, havendo a mudança ou a alteração.

Dentro dessa perspectiva, professores de artes podem realizar o exercício do nome artístico, assegurado pelo direito de pseudônimo, para que les alunes sejam identificades segundo sues performatividades. E foi o que eu fiz. Acredito que em algumas situações a professora só precisa atrelar o conhecimento, à sensibilidade e uni-los com a criatividade. Em sutis ações, podemos estar dando grandes passos em direção a resolução do problema da invisibilidade e exclusão de pessoas que vivem o processo de desidentificação.

6 Disponível em: ifg.jusbrasil.com.br – acessado em 28 de novembro de 2017 às 06:49

7 É uma apresentadora, atriz, cantora pop infantil, empresária, filantropa e modelo brasileira. Duas vezes vencedora do Grammy Latino de melhor álbum infantil, é conhecida mundialmente pelo epíteto de Rainha dos Baixinhos. (<<Nunca houve uma mulher como Xuxa>> Revista Veja. Ricardo Valladares, 27 de março de 2002.)

Mesmo que de maneira informal, implementei junto a lista oficial de frequência, os nomes artísticos escolhidos por cada alune. Portanto, aquela aluna que porventura tenha o nome civil registrado como José Daniel Rocha, poderá ser reconhecida perante o professor e a turma como “Dani Rocha”. Uma iniciativa capaz de gerar uma reação muito significativa e positiva, especialmente, para aquele alune que hipoteticamente venha a passar por constrangimento todos os dias na sala de aula por não ser identificada pelo nome que possui. Dani Rocha, apesar de ser um nome fictício aqui dentro desta escrita, é um exemplo de um relato real presente na minha trajetória como docente, sendo um relato que se configura como atual nas diferentes realidades das escolas brasileiras.

OBSERVAR COM SENSIBILIDADE

Figura 1: Colagem digital - Toni Braxton yaearbook performer photo from school - Nick Oliver, 2020.



191

A seguir, relatarei momentos de observações sensíveis que podem fazer parte do processo pedagógico de muitos professores que são artistas. Observando uma aluna sentada no final da sala de aula, acanhada, ela sempre colocava a mochila a sua frente de uma forma que mais parecia uma barreira entre ela e as demais, um campo magnético que

ilusoriamente a proteção da turbulência que é a vida escolar. Essa aluna, que nesse relato a chamarei de “Dani”, me despertava muito a atenção por sempre ir à escola com o rosto levemente maquiado e usando calça jeans apertada que desenhava seu corpo esguio. Dani na época devia ter 16 ou 17 anos, garota negra com os cabelos que me lembravam uma foto de escola que vi da cantora norte-americana Toni Braxton. Além do estilo considerado socialmente como feminino e o jeito introspectivo da tal aluna, a performatividade dos gêneros sempre foi um tema que me interessou enquanto pesquisador, o que me fez investigar ainda mais a singularidade de Dani. Sei que não seria uma missão fácil aproximar-me daquela aluna que se sentava na última fileira da sala, perto das meninas e que não parecia receptiva ao diálogo. Toda via, o meu papel de professor-performer que luta por uma educação inclusiva, me fazia ainda mais sensível ao processo de desidentificação daquela aluna.

El término desidentificación apunta a describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con el fin de negociar con una esfera pública fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujeto que no se ajustan al aspecto de la ciudadanía normativa. (MUÑOZ, 2011, p. 557).⁸

Segundo Muñoz, o processo de desidentificação é uma estratégia de sobrevivência dos grupos minoritários. Não pertencer a uma normatividade binária e hegemônica faz com que esses corpos dissidentes sejam silenciados e tenham seus direitos negados. Nesse sentido, desidentificar-se é resistir por meio de diversas performatividades que constituem uma única pessoa. Em uma perspectiva democrática, não somos obrigados a sermos apenas isso ou apenas aquilo, mas, se assim for, devemos ser respeitadas pelo que nós somos.

Certa vez eu estava sentado na sala de espera de um banco quando o atendente chamou por Francisco Cosme de Paiva – nome fictício para elucidar o ocorrido – e, ao invés de levantar um senhor barbudo vestindo um conjunto brega de camisa com listras pretas e brancas ensacada numa bermuda de poliéster de cor marrom, aproxima-se do balcão de atendimento uma mulher esbelta de longos cabelos negros, calça jeans rente ao corpo,

⁸ O termo *desidentificação* visa descrever as estratégias de sobrevivência praticadas pelo sujeito pertencente a uma minoria, a fim de negociar com uma esfera pública fóbica majoritária que silencia ou pune a todo momento a existência de um sujeito que não esteja em conformidade com o espectro de Cidadania normativa. (MUÑOZ, 1999) Tradução nossa.

uma blusa de cetim vermelha com corte a mostrar os ombros e um salto escarpam branco. Apesar de estar vestida com um *look* de chamar atenção pelo bom gosto, era notável pela postura corporal: a cabeça baixa, usando os cabelos para esconder o rosto, os braços cruzados com as mãos segurando os cotovelos, que aquela mulher estava extremamente incomodada pela exposição negativa causada por um anúncio, talvez insensível, e que, provavelmente, não correspondia à sua identidade de gênero.

Após assistir distante aquela cena, não pude deixar de me aproximar da questão e de refletir a respeito do “tudo” que um nome que não representa o sujeito significa na sua qualidade de vida. Imaginei os inúmeros processos de exposição que aquela pessoa passa diariamente em filas de banco, em salas de espera de postos de saúde, em ambientes profissionais. Talvez esse processo de negar a incoerência entre a identidade da pessoa e o gênero que a essa se constitui, abdique-a de recorrer a vários direitos na fuga para evitar o constrangimento.

Não reconhecer as alunes e respeitá-les pela performatividade de gênero e a desidentificação que eles possuem, está diretamente relacionado ao seu desempenho e, às vezes, evasão da sala de aula. Essa consequência acarreta diversos problemas sociais e econômicos na vida do indivíduo. No texto *Direito à adequação do nome do transexual no ambiente escolar*, Vieira e Neto apontam que:

Considerando que o bullying e a discriminação afloram a vulnerabilidade do transexual no ambiente escolar, há que se trabalhar mais com a valorização da diferença, numa abordagem sociocultural da sexualidade. É o que defendem os Parâmetros Curriculares Nacionais ao proporem que se discuta, em sala de aula, a Pluralidade Cultural e a Orientação Sexual: “o trabalho de Orientação Sexual na escola é entendido como problematizar, levantar questionamentos e ampliar o leque de conhecimentos e de opções para que o aluno, ele próprio, escolha seu caminho” (BRASIL, 1997, p.81). Somente a discussão dessas questões permitirá que os indivíduos desvencilhem-se de preconceitos e passem a compreender que todos são seres singulares e devem ser respeitados (VIEIRA; NETO, 2015, p. 5).

É nesse contexto de educação inclusiva e respeito às diferenças que professores possuem um papel fundamental na proteção a expressão de alunes, assegurando a liberdade de exercerem suas performatividades no âmbito escolar. Desse modo, a escola tem um papel fundamental dentro de uma perspectiva transformadora. Performatizar a lista de presença surge como uma ação pedagógica diferenciada que inclui democraticamente

e que transforma a realidade escolar, porém não é só nas aulas de artes os direitos de inclusão devem ser assegurados. A educação, de forma geral, deve e precisa se colocar perante uma supremacia normativa e opressora, a fim de abrigar as desidentificações de grupos minoritários.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Avaliando os resultados e efeitos causados após a performatização da lista de presença, trago como exemplo a disciplina de Maquiagem Cênica, componente curricular existente em uma das escolas que lecionei. No processo final da disciplina, é realizado uma mostra em forma de desfile de alguns resultados obtidos por alunes durante o curso. Esse momento, o nome de cada alune é apresentado para a comunidade escolar e convidades externos seguido da demonstração do modelo de maquiagem criado por eles.

Imaginamos que: se por acaso a professora não exercesse a sensibilidade de, democraticamente, reconhecer suas alunes como desejam ser reconhecidas levando em consideração suas subjetividades, provavelmente haveria um momento de constrangimento muito significativo para aqueles alunes que vivem o processo de desidentificação de gênero. Anunciar o nome escolhido pela própria alune faz daquele momento um instante quase que apoteótico, re-significando o desfile de maquiagens para um estado de empoderamento que por muito tempo foi/é negado. Contudo, no contexto de desidentificação, as identidades se petrificam por conceitos que muitas vezes não representam a fluidez existente no significado de gênero. Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, discorre acerca da cultura da identidade de gênero:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de 'identidade' não possam 'existir' - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não 'decorrem' nem do 'sexo' nem do 'gênero'. Nesse contexto, "decorrer" seria uma relação política de direito instituídos pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo certos tipos de 'identidade de gênero' parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformaram às normas da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2003, p.39)

Outro exemplo são os relatos das próprias alunes que, ao avaliarem a disciplina, ressaltaram a relação positiva entre eles a partir do momento que se comunicam usando os nomes artísticos, uma atitude de respeito e afeto com a singularidade do outro.

Vale relatar também que, após tomar essa atitude, um singelo exercício democrático, o professor de educação física de uma das escolas também adotou a sugestão de modificar os nomes das listas de frequências de suas turmas, adaptando o conceito de “nome artístico” para o de “apelido do atleta”. Oportunizar a alune a ser reconhecida com o nome que se identifica à sua personalidade e promover um bem-estar desses sujeitos no cotidiano escolar, é uma atitude possível à docência, seja qual for a área de conhecimento em que este atue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que existe a necessidade de buscar soluções para a triste realidade comum às transexuais, como também àquelas pessoas invisibilizadas que estão fora do conceito de heteronormatividade e que, de alguma forma, sofrem por não pertencerem aos padrões binários exigidos por uma sociedade majoritária. Os dados continuam apresentando o Brasil como o país que mais mata travestis e pessoas trans e, apesar disso, o assunto parece permanecer silenciado nas escolas, embora, essas questões estejam presentes nas salas de aulas. A educação em direitos humanos possui um papel fundamental na busca pela igualdade social e no respeito às diferenças. Os espaços de sociabilidade existentes na escola são responsáveis por troca de afetos que proporcionam possíveis atravessamentos que potencializam a reafirmação dos sujeitos. Cabe ao espaço escolar promover e assegurar atitudes pedagógicas que fortaleçam um compartilhamento democrático.

O exercício performático da lista de presença é apenas um dos exemplos de atitudes democráticas possíveis a professora e que se faz sensível às questões de gênero contidas na escola. Me apropriando do conceito de professor-performer e refletindo acerca de suas maneiras alternativas de ensinar por meio da sensibilização, deixo aqui um convite para se pensar a escola como uma grande obra de arte contemporânea que, além de se julgar a estética virtuosa que se pode apreciar, valoriza também todos os processos secretos escondidos na obra, por acreditar que quem quer aprender e quem quer ensinar

devem se transformar juntas. Em tempos de conservadorismo, o ensino estratégico da arte subversiva se faz mais que necessário para obter possíveis soluções do problema da opressão de gênero. É dentro deste diálogo de respeito e solidariedade para com as inquietações do outro que se solidifica a quebra do preconceito e intolerância entre as diferenças.

Muitas vezes as agressões feitas ao exercício de democracia são cometidas não só pelas próprias alunes, como também pelo corpo docente. Essas atitudes opressoras afetam ativamente o futuro das alunes oprimidas. Ume alune que não se sente bem em ir à escola, que é agredida psicologicamente e as vezes até fisicamente, tem os seus direitos violados e isso a prejudica consideravelmente acarretando talvez em sequelas irreversíveis. Nesse contexto de consequências futuras, me recordo do caso que relatei na fila de espera do banco. Aquela mulher que possivelmente passou por um processo de apagamento do seu próprio eu e que, apesar da resistência em se reafirmar perante sua própria performatividade de gênero, ainda passa por constrangimentos e violações dos seus direitos: sofre ao evitar enfrentar a ida a um sistema de saúde, lida com a situação de não ser aceita pelo que é em determinados empregos ou até em outros ambientes; por isso, ela não deve ser excluída do principal território social de pluralidade: a escola.

196

O papel do professor diante dessa realidade é de transformador. Assim como a modificação da lista de presença para os nomes artísticos nos permite transformar-se, de certo modo, no que desejamos ou precisamos, a performatividade de gênero deveria ser aceita e respeitada. Concluo percebendo que é possível, por meio do conhecimento e da sensibilidade, vencer o preconceito, a intolerância e a violência presentes num espaço que deveria ser exemplo de cidadania e de respeito às diferenças.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal/RN: EDUFRN, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications: Queers of color and the performance of politics.** Minneapolis: University of Minnesota Press. 1999.

TAYLOR, D., y M. A. F. (edits). **Estudios avanzados de performance** – México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

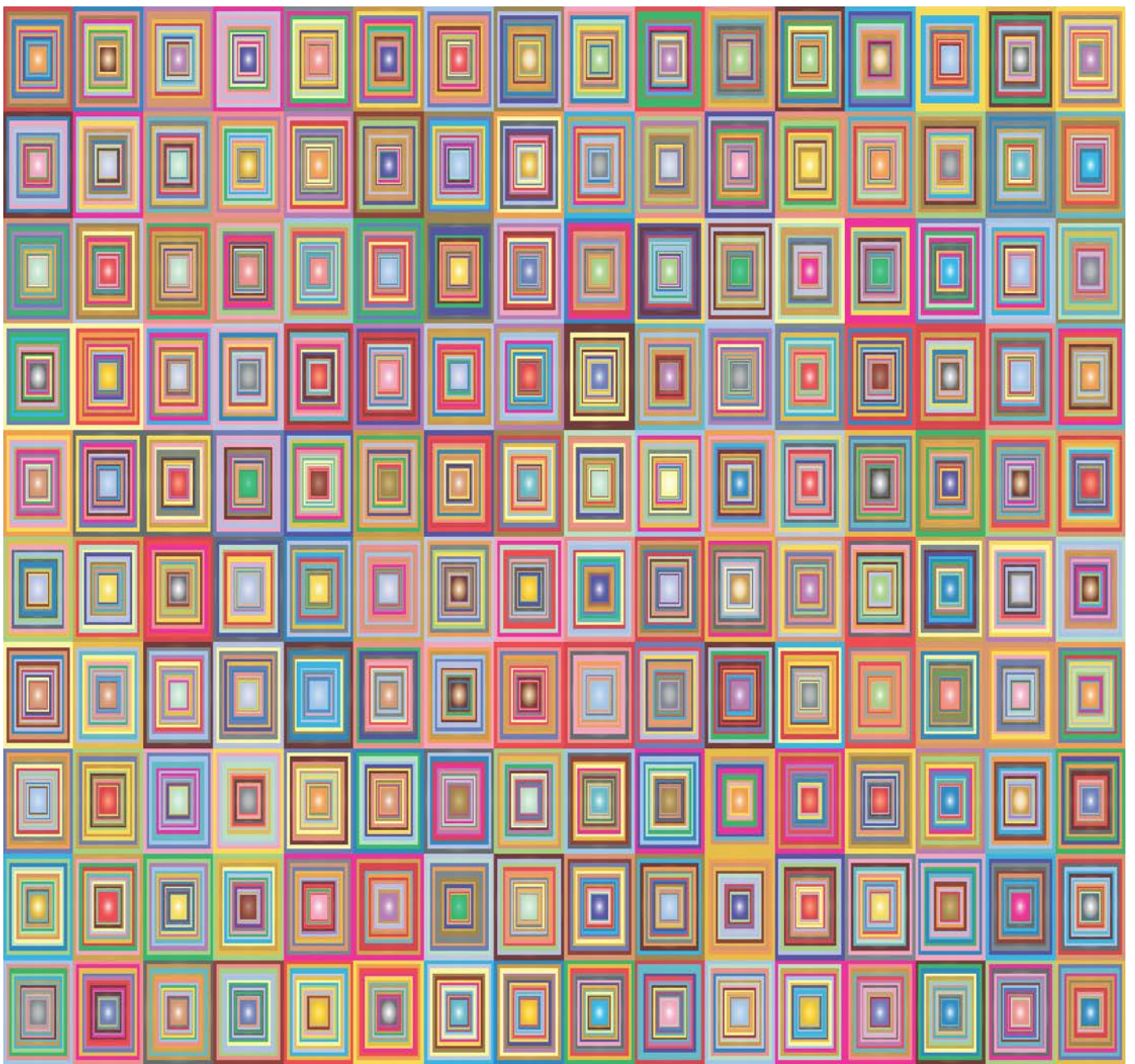
TORRES, D.B.; VIEIRA, L.F., **As travestis na escola: entre nós e estratégias de resistência,** 2015.

VIEIRA, T.R.; NETO, F.C., **Direito à adequação do nome do transexual no ambiente escolar,** 2015.

Recebido em: 19/06/2020
Aceito em: 31/07/2020

EIXO AXIS 2

Reflexões sobre o Corpo e Processos de Pesquisa e Criação em Artes
Reflections on the Body and Processes of Research and Creation in Arts



CONSTRUÇÕES, DELINEAMENTOS E DIÁLOGOS ENTRE O CORPO NA DANÇA E NAS ARTES VISUAIS

Mônica Schreiber¹

RESUMO: Esta investigação qualitativa com abordagem metodológica de revisão bibliográfica reflete sobre a relação dialógica entre o corpo dançante e a artes visuais, problematizando a linguagem híbrida da performance. Em um primeiro momento, procura-se elucidar os conceitos e representações dos corpos nos contextos históricos das artes visuais e da dança, admitindo-se que o corpo foi desconstruindo formalizações e comportando novos espaços artísticos a partir do século XX. O artigo focaliza o corpo dançante híbrido atuando como sujeito e como objeto artístico, no âmbito da performance, elencando, para tal intento, diferentes artistas que investigam esse corpo em suas possibilidades expressivas. O espaço de construção da performance abarca múltiplas possibilidades artísticas, pois permite o envolvimento de diferentes linguagens e corpos. Ao adentrar nas questões e conceitos da performance e da dança percebe-se que a comunicação entre as linguagens sempre esteve presente na história da arte e ainda, a imanência dos sujeitos em relação as profusões no ato de criar. Assim, verifica-se que o corpo ao atravessar em diferentes linguagens pode propor novos questionamentos, gerar outros olhares e construir conexões dentro e para além da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Corpo; Performance; Artes visuais; Dança.

CONSTRUCTIONS, OUTLININGS AND DIALOGUES BETWEEN THE BODY IN DANCE AND IN VISUAL ARTS

199

ABSTRACT: This qualitative research with a methodological approach of bibliographic review reflects on the dialogical relationship between the dancing body and the visual arts, problematizing the hybrid language of performance. At first, it seeks to elucidate the concepts and representations of the bodies in the historical contexts of the visual arts and dance, admitting that the body has been deconstructing formalizations and incorporating new artistic spaces since the 20th century. The article focuses on the hybrid dancing body acting as a subject and as an artistic object, in the field of performance, listing for this purpose different artists who investigate this body in its expressive possibilities. The space of construction of the performance embraces multiple artistic possibilities, as it allows the involvement of different languages and bodies. When entering into the questions and concepts of performance and dance we realize that the communication between these languages has always been present in the history of art and also, the immanence of the subjects in relation to the profusions in the act of creating. Therefore, it is verified that the body, when crossing different languages, can propose new questions, generate other perspectives and build connections within and beyond art.

KEYWORDS: Language; Body; Performance; Visual arts; Dance.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) - Linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética em Educação (LICOES). Membro do Grupo de Pesquisa ELiTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades. Especialista em Intermédias Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Artes Visuais pela UFPR. Bailarina-bolsista da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Email: mschreiber96@gmail.com

INTRODUÇÃO

Considerando os estudos sobre as artes do corpo em contextos históricos diversos, percebe-se que o corpo foi visualizado como dissecável, anatômico, sexual, político, mutável. Suas representações compreendem campos variados da matéria, tanto a que constrói o indivíduo socialmente como a que o promove individualmente, sempre revestido pelas questões e experiências pelas quais está envolto em cada período histórico. Um corpo, que carrega uma identidade, uma carga e é construído através de suas percepções e experiências.

Até o início do século XX, a sociedade não compreendia o corpo em sua multiplicidade. A partir de então, a história começa a ser contada analisando a formação do corpo, tanto anatômica, como artística e cultural. Com o olhar sobre o corpo, o indivíduo começa a compreender que cada faceta de suas construções específicas direciona a uma nova pesquisa sobre seu existir social. Cada área da inteligência humana utiliza-se do corpo com determinada finalidade, a mente se especializa a conhecê-lo de acordo com a necessidade de seu uso.

A arte propõe representações do corpo em diferentes linguagens, e mesmo que todas estejam envoltas em um mesmo plano, o da arte, o corpo é construído de maneiras variadas. No âmbito das linguagens artísticas, a dança compreende o corpo em movimento, que se alinha ao espaço e catalisa a expressão utilizando-se do corpo como comunicação.

Nas artes visuais o corpo está também como um produtor de arte, mas que aparece através de uma representação criada pelo corpo do artista. Então um corpo tão presente como produtor de arte, como condutor de informações e como um veículo alterável delibera um hibridismo entre artes visuais e dança.

Ao situar-se em um campo sobre as prerrogativas inerentes a um corpo dançante, corpo esse em movimento e ação que possui intenções artísticas, inicia-se o estudo diante dos vários campos que compõem sua significação. Esse objeto de estudo se direciona à história do corpo, que compreende o corpo como um múltiplo, que pode ser interpretado de formas diferentes de acordo com o olhar que se lança sobre ele, nas artes visuais que desafia o corpo como um objeto artístico que é pensamento, experiência e emoção, e em

meio à história da dança através de um corpo em movimento que comunica a arte através da ação e de suas conexões espaciais. Desta forma abre-se uma fresta no entendimento da matéria em movimento e sua representação artística.

Em meados do século XX, a dança moderna proporciona um novo pensar sobre o corpo que dança e o artista da dança em si. Até então, os meios pelos quais esse corpo surgia e até mesmo seus estudos não se mostravam relevantes no processo do dançar. Interpretar um movimento não sugere apenas contemplá-lo de forma visual, mas sim reconhecer a carga de experiências e configurações que o corpo dançante permeia durante todo o processo da movimentação. Compreender que a matéria ali exposta permeia inúmeros aprendizados e gestos é indispensável no estudo de um corpo em movimento.

A pesquisa e compreensão de fatores de movimento como peso, espaço, tempo e fluxo, segundo Rudolf von Laban em *O Domínio de movimento* (1978), tornam-se elementos essenciais no entendimento do corpo humano em movimento, em sua consciência corporal e em sua produção de conhecimento em/sobre arte. O corpo dançante é compreendido como um corpo político que discute, questiona e que dança.

Indo em direção à performance, uma das linguagens das artes visuais e que também caminha como um fio conector de outras artes como por exemplo, o teatro, a música e a dança, se revela como uma função do espaço e do tempo.

Segundo Renato Cohen, “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2011, p. 28). Sendo o corpo um elemento estimulador na produção de arte, ele pode compor tanto a construção de uma coreografia de dança, como a composição de movimentos performáticos, assim como também a execução de uma pintura. A performance é uma linguagem que oferece possibilidade à realização de uma linguagem artística híbrida que se comunica através de múltiplas facetas.

Neste ponto, a pesquisa acompanha a história do corpo e desvenda as capacidades do mesmo a partir do ponto em que a performance une a dança e as artes visuais. Nesse âmbito, será discutido o corpo dançante e suas facetas que são desmembradas entre o

corpo híbrido, sendo constituído por várias linguagens e compreensões da arte, o corpo artista, que se faz a partir do próprio artista que se coloca como obra de arte e o corpo performático, que atua como performer e concretiza a ação e o conceito da performance.

Em um primeiro momento será apresentada uma breve história do corpo nas artes visuais e sua visualidade a partir do século XX. Em seguida, apresentar-se-á uma linha histórica sobre a dança enfatizando o desenvolvimento da dança moderna a partir do final do século XIX, em que o corpo na dança permite descobertas e novas possibilidades. Construindo este estudo diante da arte produzida em ambas as linguagens, mostra-se então a terceira etapa em que se propõe um corpo híbrido artístico entre a dança e as artes visuais. A questão norteadora principal é depreender como o corpo híbrido se comunica com a imersão de duas vertentes da arte. Introduzindo também a linguagem da performance em meio as pesquisas, constrói-se a linhagem de sua criação, e assim há uma abertura inicial perante a pesquisa em que se vê a possibilidade de conexão entre duas áreas da arte.

O CORPO NAS ARTES VISUAIS A PARTIR DO SÉCULO XX

A virada do século XIX para o século XX trouxe diversas descobertas em relação ao corpo que antes era visto como apenas matéria, preenchida por órgãos e certas emoções. De acordo com Yves Michaud (2008), com a introdução da psicanálise propondo que o sujeito possui um inconsciente e ele fala através do corpo houve um *start* sobre as profundezas daquilo que antes se via como uma simples união de tecidos humanos (MICHAUD, 2008, p. 541-566). Ainda, a antropologia proporcionou o entendimento do corpo em sociedade, seus gestos significativos, formas de agir e pensar em coletividade.

Nas duas grandes guerras mundiais que se seguiram até meados da década de 1940, o corpo foi massacrado em meio às imposições fomentadas pela cegueira do poder. O corpo nesse período entra em meio a discussões perante a autonomia sobre si mesmo e as condições propostas em comunidade. Após tais incidentes, movimentos a favor da liberdade do corpo, igualdade de direitos e com constatações políticas e sociais surgem e o corpo começa a ser visto como agente e produtor direto da construção de uma identidade, de uma essência. Na condução ao século XX o corpo pode ser compreendido como um inteiro formador de pensamentos e idealizações emocionais, “[...] corpo orgânico, de carne

e sangue, corpo agente e instrumento de práticas sociais, corpo subjetivo, enfim, eu-pele, envoltório material das formas conscientes e das pulsões inconscientes” (COURTINE, 2011, p.10).

O corpo agrega em si todas as sínteses de mudanças que estão em constantes propagações pelo mundo. Ele acompanha o trágico e o viril e muitas vezes deixa-se levar pelas inconstâncias do outro que pressiona constatações padronizadas. Esse corpo penetra-se em tecnologia, busca saídas para doenças, vende-se por pouco, humilha-se degradado por um capitalismo selvagem. Todavia, também se tem a luta pelas relações, pelo pertencimento ao próprio corpo, do ser e estar livres de imagens sistematicamente construídas. Na arte esse novo corpo descoberto vai alinhar-se também as questões de sua época, sendo que o artista se permite, agora, compreender o próprio corpo como introdutor da arte e produtor de conhecimento.

É marcante o amadurecimento da fotografia no século XX e sua introdução como linguagem de arte a partir de então. Esse fato contribui para a comunicação direta com o corpo e o modo de agir. A fotografia vem também com a proposta de performance, não aderindo ao modo de pensar conceitual que essa linguagem oferece, mas desenvolvendo uma nova concepção com a fotografia performática.

A pesquisadora Juliana Gisi trata em seu livro ‘60/70’ sobre a fotografia em vários estágios e compreensões, tanto como discurso, como objeto artístico e como performance. No terceiro capítulo a autora abre uma discussão sobre a fotografia performática afirmando que:

Nos trabalhos de arte em que a fotografia é incluída como parte prática, ela assume o papel do aparelho que coleta dados e registra os resultados das ações, mas também é o meio através do qual uma ação pode ser realizada, além de determinar em grande medida sua formalização e apresentação (GISI, 2015, p.162).

Ou seja, a fotografia enquanto performance propõe a possibilidade de tornar-se ação e não apenas de ser compreendida como um rastro da performance. Nesse sentido, o corpo performático determina a finalidade da fotografia enquanto ação e também como uma performance que surge através da imagem. Como acontece com a artista Cindy

Sherman que realiza a performance em frente à câmera construindo assim uma fotografia performática. Desta forma, percebe-se que a performance abre muitos caminhos em meio a arte, não se delimitando a certos conceitos.

O movimento realista moderno contribui para a apresentação de um corpo cotidiano, que pode ser captado pelo observador diariamente. As discussões sobre o urbano e a alienação dos corpos parte deste momento social, em que os questionamentos de ausência da consciência coletiva estão em voga. O quadro *Notívagos* de Edward Hopper representa parte deste movimento, em que o artista se utiliza dos princípios do sociólogo Richard Sennett que expressava que estes corpos eram “o paradoxo do isolamento em meio à visibilidade” (FARTHING, 2011, p. 368).

A Escola de Paris não foi um movimento em específico, porém a união de vários artistas que tinham como objetivo expressar a natureza do humano e seus corpos. Entre um número aproximado de oitenta artistas vindos do exterior e estabelecidos em Paris acreditavam que a capital da arte lhes traria o conhecimento que buscavam sobre as purezas e profundezas da arte. O artista Amedeo Modigliani, por exemplo, pintou o quadro *Nu reclinado* em 1917, em que uma mulher posava nua deitada em sua cama. Após a Segunda Guerra Mundial a Escola segue seu fim e a partir de então Nova York toma o lugar de Paris na representação artística.

Compreendendo as vertentes da arte moderna, o cubismo tem início a partir do quadro de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* de 1907, mesmo que a obra não estivesse diretamente ligada às normas formativas do movimento. “O cubismo, por outro lado, era, sobretudo, uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos” (GOLDING, 2000, p. 45). O cubismo é conhecido por sua falta de perspectiva e na intensidade das formas e traçados específicos que tomam aos olhos outra realidade do que se vê. O corpo neste período aparece desconstruído e desmaterializado. Os indivíduos vêm em formatos específicos e abstratos, trazendo um corpo fragmentado.

O futurismo negou fortemente tradições e técnicas sagradas que tomaram a arte através dos tempos e compõe em sua expressão uma discussão sobre a velocidade da máquina e a cidade industrializada. Nesse movimento o corpo é substituído pela

representação da cidade, do urbano e da máquina. Assim como no dadaísmo, a arte vem com questões de maior crítica social, em que os artistas lutam contra a transação comercial da qual a arte se tornara. A arte nesse momento é mais objeto do que o corpo propriamente dito. Contudo, se conecta com o fato de que os indivíduos permanecem inertes em seus corpos mecanizados.

A Bauhaus, forte influência no construtivismo alemão, compreende o estético da construção e assim traz abordagens urbanas industriais para a arte. É a partir deste ponto que a Bauhaus investe diversos objetos em uma linha de direção que compõem o concreto. Esta escola de arte apresentará exatamente este corpo futurista, que se torna uma forma geométrica em meio à industrialização acelerada. Com o construtivismo a arte começa a ser desvendada através da arquitetura, sendo entendida como uma construção imagética, exata e lógica.

O futurismo, o construtivismo, Dada, a fotografia e a coreografia da Bauhaus, com suas montagens misturando corpos e partes de máquinas, suas fotografias depuradas, seus uniformes de trabalho e roupas de teatro na moda do produtivismo, celebram esse corpo norma e padrão, o corpo da civilização dos operários e dos produtores (MICHAUD, 2011, p. 548).

O surrealismo busca os intermédios entre a realidade e o sonho trazendo certa liberdade de pensamento imagético ao criar obras às vezes sem um sentido racional direto. Para Dawn Ades (2000), “O surrealismo nasceu de um desejo de ação positiva, de começar a reconstruir a partir das ruínas do Dadá” (ADES, 2000, p.107). O artista surrealista contrapõe o próprio corpo para compreender os funcionamentos do inconsciente humano. O contato direto com suas experiências pessoais faz com que o corpo seja o produtor do imaginário artístico de representações utópicas e sensoriais.

Em seu afã de descobrir novos estados mentais, os surrealistas realizavam experiências com hipnose, drogas, álcool, sessões espíritas e tranSES. Faziam jogos de respostas rápidas para revelar associações ocultas nas palavras e escreviam poemas minimamente premeditados em sessões de ‘escrita automática’. Também contavam seus sonhos e os analisavam coletivamente enquanto discutiam os escritos psicanalíticos de Sigmund Freud (FARTHING, 2011, p. 427).

O expressionismo abstrato também influenciado pelo inconsciente do surrealismo constrói uma ausência de composição. Tanto como na pintura de ação como na experimentação de pinceladas expressivas o movimento não se direciona a uma técnica

ou significação específica. Nele também, o artista se utiliza mais do próprio corpo para realizar a obra do que necessariamente representar o corpo ao espectador. O artista Jackson Pollock, por exemplo, pintava telas posicionadas no chão e nelas atirava tintas e acrescentava elementos orgânicos. Desta forma, a experiência de Pollock com o corpo pertencia a performance que ele realizava na construção de suas obras. Conectando-se com seus movimentos e ações, ele permitia com que sua experiência corporal fosse transmitida em suas pinturas abstratas.

A *Pop Art* se interessava pela cultura de massa, a propaganda e a imagem banalizada do corpo que se proferiam pelas revistas e telas de televisão. De acordo com Stephen Farthing, “Alguns artistas pop, [...] criavam obras passíveis de serem interpretadas como críticas à moderna sociedade do consumo” (FARTHING, 2011, p. 485). Contudo, os artistas desse movimento não formavam uma unicidade específica, sendo que cada um possuía uma forma singular de questionar o sistema de mercadorias do capitalismo. O corpo nesse processo aparece como uma mera reprodução em que é questionado por estar sob os domínios da indústria da moda e da beleza ideais. Andy Warhol desenvolveu a obra *Vinte Marylins* em 1962, onde a imagem da atriz Marilyn Monroe foi multiplicada vinte vezes em serigrafia. A ideia seria criticar esse produto criado através da atriz como uma padronização da beleza mundial, o ícone da mulher americana. Como se todo corpo exposto naquele período demonstrasse nada além da aparência, corpos vazios em pensamentos e ideais.

O Novo Realismo comporta uma diferenciada maneira de fazer arte. Os artistas desse período procuravam transpor as linguagens já definidas das artes plásticas através da criação de objetos e de novas motivações. A partir de então advém a linguagem da performance com o objetivo de exprimir pensamentos, emoções e experiências que chocassem o público. O artista Yves Klein em 1961 reuniu modelos e as entintou, assim seus corpos nus performavam sobre uma tela branca criando marcas e formas na obra denominada *Mortalha mundo cão*. Nesse âmbito a Arte Conceitual abre caminho para as instalações e performances como linguagens da arte. Nela, questiona-se o que é arte também se criticando a transformação da arte em mercadoria. A videoarte também compõe o movimento da arte conceitual fazendo da tela da televisão uma expressão artística e

discutindo o corpo, gênero, cultura e coletividade. Na tela, onde a obra se passa, o corpo busca possibilidades de construções imagéticas desvincilando-se de conceitos sociais pré-determinados.

No vídeo o corpo não se inscreve numa narrativa, não faz parte de um dispositivo de representação com o qual o espectador se solidariza; assumindo um duplo papel, o corpo do artista age e sofre a ação, ou então busca sondar-se, experimentar-se, mesmo à custa do sofrimento e da dor (SENERA, 2005, p. 166).

O século XX comporta uma grande sequência de movimentos e descobertas sociais e tecnológicas. O corpo acompanha cada etapa desses processos absorvendo o que lhe convém e ainda questionando o que envolve seu consciente interior. Dentro desse período, a linguagem da performance se revela como a introdutora direta do corpo na obra artística. Ao mesmo tempo, em que na dança, se buscava a liberdade do corpo no movimento, construções para além da técnica clássica e ainda as possibilidades múltiplas de expressão. O corpo torna-se o comunicador, a pintura, a fotografia, a escultura, a marca o ir e vir. Nesse momento o artista propõe seu espaço em ações e movimentos que revelam uma contemporaneidade comportamental.

[...] as performances tentam resolver a contradição entre o homem e sua imagem espetacular, pondo a descoberto a distância real que existe entre as convenções sociais e os programas instituídos e o corpo tomado como elemento do processo artístico (GLUSBERG, 2003, p. 94)

Nas discussões propostas pela performance, o corpo é colocado entre meios não sendo apenas uma representação da vida que o cerca, mas fomentando construções conceituais e artísticas. É neste âmbito que muitos movimentos surgirão em meio à performance, como os happenings e a *body art*. A performance acompanha esse corpo que agora começa a entender-se como contemporâneo, destemido e liberto. Desta forma, segue-se para a próxima etapa sobre o corpo, em meio às novas propostas contemporâneas da arte.

O CORPO NA PERFORMANCE

O corpo na contemporaneidade procura quebrar convenções e tem o desejo pela sua liberdade. Ele é político e social, mas deseja descobrir-se em si mesmo, questiona seu âmago e emerge do íntimo de sua individualidade. Courtine (2011, p. 9-10) afirma que no decorrer do século XX o corpo jamais havia sofrido tal singularidade e colocado como um meio de revolução e expressão. Um corpo forjado pela rotina, pela tecnologia, pelos circuitos das cirurgias plásticas, dos regimes e tratamentos faciais.

A contemporaneidade traz conquistas e novos olhares que colocam “o corpo no centro de discussões políticas, que transformaram a forma pela qual é visto até então e trazido como fonte de pensamento” (COURTINE, 2011, p. 9). Esse corpo agora possui traumas, questões, alma, em meio a tantos processos que o emergem em grandes doenças psicológicas, depressão, *borderline*, transtornos de ansiedade, ataques de pânico. Por estar imerso diante de tantas imposições e responsabilidades, o corpo entra em crise e busca formas de se expandir. “Para o mundo contemporâneo, o corpo é simultaneamente fonte de prazer e alvo da disciplina” (SENRA, 2005, p.12).

A tecnologia vem como suporte para uma sociedade em crescimento constante, porém torna-se ao mesmo tempo um peso para os que se deixam submeter ao capitalismo. Corpos conectados às redes sociais, celulares e chips. Todos estão marcados pela mudança, os que não a acompanham perdem-se pelo tempo e espaço indeterminados da contemporaneidade.

De acordo com a semioticista Lúcia Santaella em seu artigo *Pós-humano, por que?* (2007) “os corpos vivos estão borrados, moldados e transformados pela tecnologia e a cultura está tomando conta da biosfera” (2007, p. 130). Quem puramente são estes corpos, não há como definir, pois são construídos de experiência tomados por marcas e processos coletivos. Não há como fugir das tecnologias da contemporaneidade, o corpo se faz mais ágil, o pensamento flui entre minutos e a informação segue à velocidade da luz. Não se pode negar o progresso, mas não se deve ser submisso a ele. Desta forma o corpo artístico da contemporaneidade busca por novos meios de expressar o que invade o particular

e torna-se ostensivo. “Os artistas passam a explorar sua temporalidade, contingência e instabilidade e a compreender sua importância na busca de novas formas de liberdade e no questionamento de convenções artísticas e sociais (SENRA, 2005, p. 13).

A performance como destaca Michaud (2011, p. 562), permite com que o corpo não seja mais apenas a representação gerada pelo artista, mas que o artista em si seja o objeto de arte. A performance gera o corpo obra, corpo objeto de arte, um corpo múltiplo, proporcionando flexibilidade em sua representação direta. O artista performer se envolve de signagens², que tomam seus processos como uma identidade individual sensível e autônoma. A linguagem da performance está ligada a *live art* (arte viva). Este movimento tem como objetivo tornar a arte um conceito político e questionador acabando com a visão puramente estética pela qual vinha sendo levada. A busca dos artistas era nas mínimas atitudes diárias humanas encontrando a essência da arte e levando-a a espaços públicos fora de galerias e museus de arte.

[...] as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações (GLUSBERG, 2003, p. 72).

De acordo com Glusberg duas ações influenciaram sobremaneira nos acontecimentos seguintes da transformação da performance no ano de 1962. O primeiro é um recital realizado por grupo *Dancers Workshop* na *Judson Memorial Church* de Nova York, que futuramente formará a *Judson Dance Group*. O segundo é o início do movimento *Fluxus*, formado a partir de George Maciunas, em que se tinha como objetivo a proposição de happenings, performances, concertos musicais e desenvolvimento de poesias. O grupo *Fluxus* não definia exatamente o significado de arte e lutavam contra toda preconceção sobre técnica e estrutura artística.

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem (GLUSBERG, 2003, p. 43).

2 O termo/neologismo signagem foi cunhado pelo semiótico Décio Pignatari para se referir aos fenômenos não-verbais, como os sistemas de signos nas(das) diferentes formas de Arte. Nas palavras do autor: “essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir distorções. Por essa razão, utilizo signagem em lugar de linguagem (PIGNATARI, 1984, p. 8).

Os happenings surgiram em um momento de 'pré-performance', em que os artistas buscavam também o corpo como ação direta da representação artística, mas não havia uma narrativa em suas proposições. Mesmo ligado às bases do teatro, os happenings não possuíam uma separação entre público e espectador, as improvisações e movimentos aconteciam de acordo com a emoção do momento fazendo com que todos os envolvidos estivessem proporcionando ação. Não havia um espaço específico para os acontecimentos, contudo existia a recusa do tradicionalismo à apresentação da obra de arte.

[...] foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dá-collage, bony art, entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo (MELIM, 2008, p.10).

Um dos grandes nomes da performance é de Joseph Beuys, que organiza o Festival *Fluxus* de 1963. O artista tem como identidade em suas obras a temática política e filosófica propondo trabalhos fortes e impactantes. Uma de suas performances mais conhecidas *I like America and America likes me* em 1974, aconteceu em uma galeria de Nova York onde ficou por uma semana preso convivendo com um coiote. Essa maneira de propor a performance mostra um certo desmaterializar-se dos happenings, sendo que agora há certa sustentação em meio as ações, e o corpo do artista torna-se parte crucial no desenvolvimento do trabalho.

A primeira escola de arte a oferecer cursos de performance foi a Bauhaus, em que a linguagem da performance foi adicionada na estrutura curricular. Oscar Schlemmer, professor e artista da Bauhaus, compôs performances nas famosas festas que aconteciam na escola de arte e ainda criou o *Ballet Triádico* em 1922, onde bailarinos utilizavam figurinos de formatos geométricos performando corpos mecanizados. Segundo Goldberg, a dança teve grande influência no desenvolvimento da performance, ao interligar os movimentos corporais e a grande composição de bailarinos como Isadora Duncan e Mary Wigman que caminhavam em direção a performance. Diaghilev, por exemplo, foi considerado um dos maiores empresários da arte compondo espetáculos que envolviam todas as artes.

Diaghilev transforma o balé numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto. Por esses trabalhos deve ser incluído neste breve registro da pré-história da performance (GLUSBERG, 2003, p. 16).

A performance é uma estrutura viva, ativa e efêmera. Não se repete e nem deixa rastros. Por exemplo, a *action painting* que se caracteriza pela pintura realizada em frente a um público e a ação vai de encontro com a performance, contudo sua finalização é a pintura e a tela formada não poderá ser definida como performance. Da mesma maneira, mais tarde surge a vídeo performance ou a fotografia performática que serão constituídas como novas linguagens providas de diferentes conceitos em relação à performance. Ela é apenas a exibição documentada de uma performance que já ocorreu, pois o trabalho em si dentro do tempo e espaço está no passado. De acordo com Peggy Phelan em seu livro *Unmaked: the politics of performance*:

Atos não se repetem, Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória, para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo (PHELAN apud MELIM, 2008, p. 37).

A performance vem como fronteira das linguagens da arte possibilitando o envolvimento múltiplo em seu delinear. Ela não possui limites, pode ir desde o balbuciar de palavras até o corpo estático. Como o corpo se comporta diante das pressões de uma contemporaneidade sistematizada e até onde pode ir em crises e impotências sociais. A performance é permissiva vai de encontro a tabus impactantes. De certa forma, é através dela que muitos conceitos puderam ser quebrados. Para Glusberg:

Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias primas da performance, embora o primeiro adquira uma proeminência relativa sobre o segundo: uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal. Ou, se se quiser, pode ser diacrônica, mas não sincrônica. Mais ainda, a estaticidade ou o dinamismo constituem elementos que podem conjugar-se com o desenrolar temporal de uma performance (GLUSBERG, 2003, p. 67).

Compreender as facetas da performance no decorrer da história da arte mostra a maneira com que o corpo contemporâneo é compreendido hoje. Talvez a performance seja o ápice para uma próxima linguagem artística que trará outras posturas do corpo. O

que ela representa é apenas o que vivemos constantemente como sociedade e indivíduos. Sua proposição direta com o movimento a interliga com a dança que também se evolve com a ação performática. A própria história expõe a importância da relação entre a dança e as artes visuais. Sem a composição entre as duas, talvez a performance não tivesse a liberdade corporal que pode ser proposta na contemporaneidade. Tanto a dança como a performance conduzem a ação a um espectador e têm a necessidade da presença física do artista. Entrando no âmago da performance seria difícil a separar da dança, pois ela é uma linguagem híbrida que se deixa envolver pelas necessidades que permeiam seus conceitos.

O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. (GLUSBERG, 2003, p. 53).

O peso que a mensagem corporal carrega faz com que o espectador se surpreenda com a proporção do envolvimento que deve ter com a obra de arte. O corpo não tende a mostrar-se claro em todas as suas movimentações e da mesma forma ele age em meio a performance. Em suas possibilidades, o corpo não se resume a agir apenas de acordo com sua sobrevivência natural, como é usual para os animais. O ser humano ressignificou as multiplicidades do corpo de expressar-se sem que necessariamente precise exprimir palavras.

Para Schlemmer, por exemplo, a performance era sua arte principal, as outras linguagens, pintura, desenho e escultura eram atividades complementares (GOLDBERG, 2006, p. 93). Por isso a importância de perceber o corpo na performance, ele é único em sua identidade, não se deixa definir por pouco e tende a prender-se com questões relevantes. A partir de tais elucidações, é importante e se faz necessário entender, a seguir, como o corpo se desenvolve na história da dança.

UM OLHAR SOBRE O CORPO NA DANÇA MODERNA

Como toda mudança histórica, a dança sofreu vários processos e descobertas até o momento em que pode proporcionar por meio do corpo, uma nova maneira de pensar o movimento a partir da dança moderna. Dentre alguns nomes importantes no pioneirismo

conceitual da dança moderna estão François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf Von Laban. Dalcroze nasceu na Suíça (1865-1950) desenvolvendo o método da euritmia, em que consistia no ato de proporcionar movimentos de acordo com o ritmo da música.

Ressalta-se que, segundo a literatura a seu respeito, Dalcroze não tinha interesse claro em aplicar seus princípios à dança, mas sabe-se que seu método funciona como uma ferramenta utilizada na educação musical de bailarinos e, embora a seu ver a dança fosse um produto da música, o método se torna influente para o surgimento da Dança Moderna principalmente pelo fato de Mary Wigman, representante da dança expressionista, cujas ideias serão expostas mais adiante, ter sido sua aluna e posteriormente utilizado seu método para a criação de sua própria técnica (AGUIAR, 2019, p. 44).

Laban (1879-1958) é também um nome de grande importância para a história da Dança Moderna. Através do estudo dos movimentos básicos humanos procurou entender a maneira pela qual o corpo se comunica com o espaço. Laban desenvolveu quatro fatores principais do movimento: fluxo, peso, tempo e espaço. Além disso, acreditava que as ações do cotidiano faziam parte dos princípios do movimento. Antes dos estudos de Laban, o corpo era codificado e pressionado por regras e imposições estritas, agora ele pode pesquisar possibilidades através dos elementos, desenvolvendo conceitos físicos e anatômicos. Laban percebeu que as movimentações corporais surgiam de impulsos internos e defendia o gesto significativo na dança. É também o precursor da dança-teatro, que mais tarde é aprimorada por Kurt Jooss, seu discípulo. Os conceitos desenvolvidos por Laban se encaixam nas mais variadas vertentes de se pensar o movimento, tanto na dança, como no teatro e também nos conceitos dos exercícios de Pilates.

A partir do desenvolvimento de novos conceitos em relação ao corpo na dança, outros nomes importantes começam a surgir. Isadora Duncan nasceu nos Estados Unidos em 1878 e desde cedo demonstrou a vontade de estudar e conhecer a dança. Contudo, não aceitou o academicismo do balé e compôs sua própria forma de dançar de acordo com a emoção. Para ela não havia importância na técnica e sua vontade principal era de sentir a natureza e a vida dançando livremente. Inspirava-se em modelos de vaso gregos utilizando para dançar uma túnica branca e desta forma movimentava-se de pés descalços. Duncan é considerada uma das pioneiras dentro da concepção da dança moderna. O corpo a partir de suas pesquisas é um ser livre que permeia a natureza e as experiências.

Loie Fuller (1862-1928) não foi exatamente uma bailarina, era atriz e através de uma pesquisa de trajes acabou descobrindo o efeito de projetores sobre suas peças de roupa. Esteve várias vezes no palco, porém sempre com o tema de suas roupas esvoaçantes em meio aos jogos de luz. Trabalhava o movimento de forma diferenciada gerando composições visuais.

Ruth Denis (1877-1968), também nome influente para a dança moderna, reelabora os princípios de Duncan sobre a movimentação interior e constrói através da meditação uma proposição corporal pré-determinada. Em conjunto com seu marido Ted Shawn, funda a *Denishawnschool*, em Los Angeles no ano de 1915, onde tinha como princípio ensinar aos bailarinos e bailarinas várias vertentes diferentes do movimento, como a dança moderna, o balé clássico, yoga, natação, entre outros.

Martha Graham, aluna da *Denishawnschool*, funda sua própria companhia em 1927 em que seus princípios de movimentação têm como base a tensão e liberação (*tension and release*). Ela não se interessava pelos modelos de aula de sua antiga escola, e desejava pesquisar o movimento de forma a entender o corpo dentro de sua própria pesquisa. Utilizava-se também em sua técnica a respiração como condicionante do movimento. Para Graham, o plexo solar era a fonte de energia para o movimento. De acordo com Bourcier (2001) as ações coreográficas de Graham têm significados sobrepostos. “A ação evidente narra uma sequência de fatos expostos elipticamente; a significação profunda, em função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana” (BOURCIER, 2001, p. 277).

Doris Humphrey (1895-1958) também foi aluna da *Denishawnschool*, desejando trazer outra forma de se pensar dança além das representações que havia estudado/dançado. Para ela o movimento continha dois elementos principais de pesquisa, queda e recuperação. Para Humphrey sua técnica se resumia no princípio de afastar-se do equilíbrio e logo após retornar a ele, assim conectando-se com a força e estrutura musculares (BOURCIER, 2001).

Mary Wigman (1886-1973) foi a fundadora da escola alemã na dança moderna, assim como Humphrey e Graham nos Estados Unidos. “Sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento em que para ela “[...]a vida parece-lhe

um esmagamento entre o peso de dois nadas” (BOURCIER, 2001, p. 296). Sua arte era caracterizada pelo ‘desespero e a revolta’ e o conceito de espaço opressor. Frequenta entre 1913 e 1919 a escola de Laban, trabalhando constantemente ao seu lado. Em 1913 compõe sua coreografia mais famosa *Hexentanz*. Wigman trouxe à dança expressão e alma. Hanya Holm (1893-1992) foi discípula de Wigman levando para os Estados Unidos o princípio de sua técnica, mas também com a influência do Jazz que recebia grande prestígio na época. Mesmo trazendo outra forma de ver a dança, Holm carregava a técnica de Wigman em suas aulas, enquanto desenvolvia uma nova visão coreográfica sobre a dança moderna (AGUIAR, 2019).

Kurt Jooss (1901-1979) estuda com Laban e acaba por apaixonar-se pela dança. Possuía inicialmente uma carreira musical e mais tarde acabou embrenhando-se pelo teatro até conhecer Laban. Assim, Jooss acaba trazendo a dança ao teatro criando sua escola de dança *Folkwag*, na Alemanha.

Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mimica, desde *A Mesa Verde*. Como para os americanos e para Wigman, a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo. Quer que esses movimentos – aqui encontramos uma ideia de Dalcrose – sejam reduzidos aos mais característicos. Donde um estilo entrecortado por uma sucessão de imagens fortes, mas vivo e colorido, que chama de “essencialismo”. (AGUIAR apud BOURCIER, 2011, p. 301).

Os princípios do movimento de Wigman trarão grande influência para a dança de Alwin Nikolais (1910-1993), também tendo iniciado sua carreira como músico. Em 1939, Nikolais cria seu grupo de dança colocando muitas vezes seus dançarinos com trajes que contrastam com as luzes do teatro. “Nikolais utiliza a dança não pelo seu valor expressivo, mas como elemento móvel num universo irreal, onde a sensação reina como tal intensidade que por vezes faz nascer o sentimento” (BOURCIER, 2001, p. 303).

Observando o decorrer da história da dança moderna, percebe-se que o corpo vai muito além da técnica, surgindo como meio de expressão e de questionamentos intelectuais. A partir dos novos olhares e construções do corpo na dança no século XX, artistas puderam exprimir também temas sociais e políticos, questionando possibilidades do criar. O que é possível associar à chegada da dança moderna, são as possibilidades do mover em si, enquanto técnica corporal para dança, ampliaram-se, diversificaram-se,

contribuindo para novas concepções e manifestações de/para o corpo explorar movimentos e sensações do próprio mover. O corpo a partir de então não é apenas um objeto que representa movimentações, mas que as cria e desenvolve através de pulsões individuais. Conhecer o corpo como produtor de arte e indivíduo pensante proporciona à sociedade uma sensibilidade ao que está à volta. A dança moderna pode trazer estes conceitos à tona. De acordo com Aguiar:

Compreender o momento do surgimento e fundamentação da dança moderna permite apreciar atentamente os diferentes modos de olhar para o gesto e para o movimento corporal. Realça, portanto, a ideia de que a dança moderna, assim como as artes em geral, espelha sua época e, para além dos ideais que a regem, demonstra, em sua essência, a necessidade de interação entre forma e conteúdo, técnica e expressividade, ou, na linguagem filosófica, entre ideal e material (AGUIAR, 2019, p. 52.).

É a partir desse momento que o corpo toma uma maior visualidade. Mesmo com o desenvolvimento da dança acadêmica, o corpo permanecia inerte em sua liberdade. Com isso, a dança moderna foi de encontro à padronização do balé rompendo barreiras do corpo/biotipologia. Pode-se a partir dela perceber que o corpo que dança possui emoções e pulsões. A importância de constar a alma diante do corpo e vice-versa, permite com que exista uma maior amplitude diante do desenvolver artístico e coreográfico. Além disso, a dança moderna esteve constantemente em comunicação/conexão com as outras linguagens artísticas, entre elas a performance. Muitos bailarinos permearam essa linguagem visual, construindo preceitos importantes diante do entendimento do corpo na arte.

A DANÇA E A PERFORMANCE EM CONEXÃO DIALÓGICA

A performance, tem a capacidade de permear todas as linguagens da arte. Desta forma, pode-se concluir que todas elas possuem um instrumento em comum, o corpo. A dança esteve sempre alinhada e em diálogo com as artes visuais, seja na inspiração em obras de arte para a criação de espetáculos, com Isadora Duncan, tanto na montagem de cenários por artistas famosos, ou pela representação da dança por grandes pintores, como Degas. Esta ligação direta entre a dança e a performance iniciou-se na Bauhaus com Schlemmer, que trabalhava com dançarinos em suas performances, desenvolvendo teorias do espaço e suas construções imagéticas.

De acordo com Goldberg (2006), as demonstrações de performance de Schlemmer levaram o público à uma “dança matemática”, “dança espacial” e até a “dança gestual”. Os balés mecânicos da Bauhaus analisavam o homem mecanizado, criando assim diversas performances com bailarinos vestidos com trajes exóticos, dos mais variados materiais. A partir desses figurinos que delimitavam os corpos dos dançarinos, os movimentos realizados por eles eram transformados totalmente em relação ao que era considerado tradicional da dança. O *Balé Triádico* é o mais conhecido da Bauhaus, em que três bailarinos encenavam em dezoito diferentes figurinos, criando trajetórias e movimentações. Os alunos da Bauhaus estudavam euritmia e também os sistemas de notação de Laban e de Wigman, analisando os movimentos desenvolvidos a partir desses estudos. A Bauhaus teve grande influência no meio da performance, porém com a chegada da Segunda Guerra Mundial houve baixa produtividade artística na maior parte da Europa (GOLDBERG, 2006).

Na Dança das Ripas (1927), executada por Manda von Kreibitz, as ações de levantar e curvar os membros do corpo só podiam ser percebidas nos movimentos de ripas longas e finas que se projetavam a partir do corpo da dançarina. Outra performance que restringia os movimentos da dançarina era a Dança do vidro (1929), executada por Carla Grosch usando uma saia formada por um aro do qual pendiam filetes de vidro, a cabeça coberta por um globo de vidro, e levando nas mãos esferas de vidro (GOLDBERG, 2006, p. 97).

O *Black Mountain College* (1933), na Carolina do Norte reuniu vários artistas que continham o princípio que antes era abordado na Bauhaus. Em seu início, os artistas não possuíam uma direção de pesquisa, praticando basicamente performances improvisadas. A partir de 1936, a escola começa a tomar corpo, definindo que o objetivo não era formar alunos, mas desenvolver estudos acerca dos princípios básicos da arte. Entre as performances desenvolvidas no *Black Mountain College*, estava Dança Macabra, com dançarinos vestidos com máscaras e figurinos, em 1938.

A parceria entre John Cage e Merce Cunningham, em torno de 1940, comportou grandes frutos para a performance. Cage havia criado uma nova maneira de se construir a música, a partir dos ruídos diários dos quais vivenciava. Em seus concertos os músicos utilizavam garrafas de vidro, vasos, chocalhos, como instrumentos musicais. Para muitos o que Cage fazia era barulho, mas para ele era música. Cunningham foi aluno de Graham, porém deixou de lado a dramaticidade de sua mestra e considerou a dança uma movimentação

básica de saltos, caminhadas e gestos cotidianos (GOLDBERG, 2006). “Enquanto Cage observava que ‘cada unidade mínima de uma composição mais ampla reflete, como um microcosmo, as características do todo’, Cunningham enfatizava ‘cada elemento do espetáculo” (GOLDBERG, 2006, p. 114). Juntos desenvolveram várias performances e foram convidados também a participar de cursos na *Black Mountain College*.

Muitos dos artistas da dança que trabalharam com Cage e Cunningham, continuaram suas disposições artísticas dentro da performance colocando suas experiências e questões em seus trabalhos. Assim como os artistas visuais, os performers também tinham preocupações em relação aos objetos inseridos em cena e a vontade de unir a arte à vida cotidiana. Contudo, traziam uma preocupação com o espaço e o corpo, que ainda não havia sido uma discussão na prática dos artistas visuais (GOLDBERG, 2006).

A *Dancers Workshop Company*, criada no ano de 1955, nos Estados Unidos, continha bailarinos, pintores e arquitetos que exploravam concepções coreográficas incomuns, normalmente ao ar livre. Ann Halprin fundou a companhia ao lado de vários bailarinos, com o objetivo de explorar as possibilidades da dança moderna em relação às linguagens da arte. Nas performances apresentadas pela companhia, cada integrante poderia agir de acordo com os objetos colocados em cena, desenvolvendo movimentações independentes. “O sistema de Halprin implicava que tudo fosse colocado em esquemas gráficos, nos quais a combinação anatômica possível dos movimentos era passada para o papel e enumerada” (GOLDBERG, 2006, p.130). Em 1960 a companhia vai até Nova York e inicia um processo de performances e *happenings* na *Ruben Gallery* e na *Judson Church*. O grupo praticava exercícios cotidianos desde levantar e sentar, até carregar objetos, ao som das partituras de Cage. Com uma apresentação realizada na *Judson Church* em 1962, forma-se então o grupo *Judson Dance Group*, com integrantes como Trisha Brown, Lucinda Childs e Philip Corner. Todos as performances iam contra o virtuosismo técnico, glamour e artificialismo. Muitos artistas após a criação da *Judson Dance Group*, começaram a praticar suas performances que ficavam entre as definições de dança e *happenings*. O objetivo dos artistas da dança nesse período era desenvolver performances que tratassem de questões cotidianas e não formais. A discussão entre o corpo e o objeto tornou-se ampla naquele momento.

A performance e a dança nesse momento cruzam caminhos parecidos de pesquisa com o corpo e o espaço. Pode-se perceber que existe um momento em que não há mais como definir exatamente o que é performance e o que é dança, entrando assim em um campo de arte híbrida. Tanto a performance acrescentou à dança, como a dança trouxe experiências significantes à performance. As artes se entrelaçam de acordo com as necessidades de cada movimento levando assim às descobertas e desenvolvimentos corporais do artista. O corpo que dança visualiza a performance de forma direta com o movimento, ele torna-se consciente naquele espaço. Nem sempre a performance pede a movimentação, mas com ela pode experimentar diversas possibilidades contemporâneas.

O hibridismo propõe ao artista uma abertura maior ao que está a sua volta. Mas do que se trata o hibridismo nesta investigação? De acordo com Cristiane Wosniak (2015), a partir de uma leitura de Raymond Bellour (1990):

A hibridação seria a mistura de meios e de formas de representações ou linguagens, tais como gravura, cinema, fotografia, vídeo, música, dança, entre outras. Em sua obra *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo* (1990), o autor articula esta ideia à denominação 'entre-imagens', por entende-la como um espaço-tempo de passagem, de intervalo em potencial ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de linguagens/signagens. (WOSNIAK, 2015, p. 23).

Colocar em discussão a história da dança é poder compreender o corpo diante de suas facetas conceituais. Ao olhar para o corpo em movimento, leva-se ao início da ação humana e de como ela se desenvolve em cada indivíduo e sociedade, sendo possível então, problematizar as construções do corpo enquanto expressão e pensamento. Quando se propõe o estudo do corpo, veem-se múltiplas possibilidades a partir de suas interpretações.

As artes visuais comportam o movimento, principalmente com a linguagem da performance. Como apresentado anteriormente, a dança e a performance contêm grandes características em comum. É, de certa forma, difícil delimitar a performance à uma única linguagem, sendo que carrega em si diversos elementos e construções da arte. Falar de hibridismo artístico entre o corpo que dança e o corpo nas artes visuais é a questão chave que rodeia o próximo subcapítulo deste artigo.

O POSSÍVEL HIBRIDISMO ENTRE A DANÇA E A ARTE DA PERFORMANCE

Até este momento da reflexão o corpo foi abordado a partir de construções históricas discutindo as artes visuais e a dança. É crucial a compreensão acerca da história do corpo na arte, compreendendo suas construções, representações e performatividades, para que assim seja iminente elucidar discussões sobre esse corpo na arte contemporânea.

No campo das artes visuais o corpo artista, corpo esse que se constitui como obra de arte agindo e comunicando, emergiu na contemporaneidade como um sensor de experiências e um comunicador direto de sua obra. Este corpo artista não mais se move apenas no envolvimento das linguagens das artes visuais e necessita trazer para si tudo que o cerca. Principalmente na performance, em que o corpo artista age ocupando-se do espaço, aperfeiçoando movimentações e proporcionando ao público um corpo como objeto artístico. O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo.

A partir deste momento, o corpo artista que permeia outros campos da arte torna-se híbrido. Ele cria uma teia de informações que conectam sua mente, ao corpo e ambas ao mundo. Quando o corpo artista se envolve em meio à performance, a dança intervém como agente de grande importância formadora. Muitos dos corpos atuantes na performance pertenciam à dança, à arte do movimento. O corpo dançante também se faz híbrido, até porque ele também é um corpo artista. Para Jussara Setenta (2008):

Entende-se que, assim como tais proposições operaram transformações nos estudos da linguagem, elas também podem colaborar na área dos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. Compreender a natureza dos proferimentos constativos e performativos, atentar para o diferencial entre ação/atuação, pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças que um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptor de passos ordenados e, longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas, investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo (SETENTA, 2008, p. 20).

Desta forma, ao se analisar o corpo dançante que age na esfera da performance, é relevante perceber as diferenças entre o representar algo, uma personagem e performar a partir de um conceito ou discussão artístico e social. Quando o artista apresenta uma

personagem, ele traz experiências, características, um corpo, uma construção inerente a ela. Diferente do performar a partir de um conceito, em que o artista desenvolve uma proposição a partir de uma visão para além do individual.

Quando o corpo dançante é desmembrado vê-se que ele vai além de uma pré-disposição de passos e traz novas signagens artísticas quando performático. A performance trouxe novas possibilidades à arte interligando linguagens e proporcionando ao corpo maneiras de se expressar diretamente ao espectador. Na arte contemporânea muitos artistas constroem suas ações performáticas atravessando diferentes linguagens artísticas. Um ponto principal sobre a linguagem performática a que se refere esta pesquisa e minha poética autoral é exercido no fato de que só ocorre a partir da presença de um público, a ação pede esse envolvimento do outro, não necessariamente como atuante conjunto, mas como um meio de contrapartida de energias e sensações.

A performance na contemporaneidade pede a discussão do agora, do que cerca esse corpo artista que necessita estar envolto em um conjunto de fatores, assim como explica Pereira (2014, p. 69): “na contemporaneidade as obras de relevância artística buscam justamente criticar e olhar atentamente o agora e necessitam primordialmente da postura do espectador. Sua maneira de existir enquanto arte encontra-se no aspecto relacional obra/público.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo discutir as possibilidades da arte híbrida geradas entre o corpo na dança e nas artes visuais que, em conexão dialógica e sem hierarquias, propõem a performance. Durante esse percurso de pesquisas, pode-se compreender o corpo performático e dançante diante de diferentes facetas, como um corpo também artista, político e questionador. Ao trazer o corpo que dança para as artes visuais percebe-se que a ligação entre os dois não é necessariamente direta, pois esse corpo não está obrigatoriamente presente nas linguagens visuais. Contudo, são linguagens que se complementam, e existem individualmente sem interferência de uma em relação à outra. Nesse âmbito fica evidente que cada linguagem da arte existe por si só, mas que o corpo artístico se faz presente em todas elas proporcionando diversas conexões.

Ao longo da investigação, houve a clara intenção de tentar elucidar, por meio de exaustiva revisão bibliográfica, alguns rastros históricos contextuais, localizando os diversos raciocínios que permearam o estatuto de corpo, dança, artes visuais e artes performativas. Quando se colocou a performance em discussão foi clara a percepção de uma linguagem híbrida, que promove laços dentro da arte. A performance é diferenciada na dança e nas artes visuais, mas o corpo dançante tem a possibilidade de construir dentro das duas linguagens. Ao sintetizar a história da performance dentro das artes visuais, viu-se que a dança esteve presente desde o início promovendo descobertas e conceitos. O corpo híbrido dançante não se move através da técnica e sim a partir de uma ideia. Por isso, ele atravessa linguagens diferenciadas, apropriando-se de conceitos e signagens emergindo construções artísticas significantes.

As concepções de arte híbrida da contemporaneidade e uma breve contextualização teórica desse termo foram discutidas em uma tentativa de demonstrar as conexões dialógicas entre o corpo significativo e significante quando em uma ação performática. O trabalho demonstra as grandes possibilidades de cruzamentos que podem existir a partir de corpo híbrido dentro da arte. A relação entre o corpo dançante e as artes visuais demonstra a capacidade do corpo artístico de vincular-se ao mundo trazendo novas propostas para o campo da arte.

Conclui-se que este estudo tentou demonstrar e discutir sobre a importância da performance para o corpo dançante na atualidade e que se abre a novas possibilidades de construções dessa linguagem pelo fenômeno da hibridação.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: ADES, Dawn. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

AGUIAR, Helen Cristiane de. **Emoção e interação em cena**. Curitiba: Appris, 2019.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.** 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GISI, Juliana. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos.** Curitiba, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins fontes, 2006.

LABAN, Rudolf von. **O domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX.** Petrópolis: Vozes, 2011 (p. 541-565).

PEREIRA, João Pedro Canola. **Corpo Híbrido: corpo cotidiano e o corpo artístico na prática da performance art.** 2014. 79 f. Dissertação (Pós Graduação em Artes) - Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, Instituto de Artes UNESP.

PIGNATARI, Décio. Signagem da televisão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lúcia. 2007. Pós-humano: por quê?. **Revista USP.** 74 (ago. 2007), 126-137. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i74p126-137>.

SENRA, Stella. Corpos, cinema e vídeo. In: MATESCO, Viviane. **O Corpo na arte contemporânea brasileira.** São Paulo: Itaú Cult, 2005 (p. 163-169).

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

WOSNIAK, Cristiane. **O documentário poético performático e a voz do corpo dançante como inter(trans)texto de si mesma: Pas de Deux Wenders-Bausch.** 2015. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

Recebido em: 13/06/2020

Aceito em: 20/07/2020

**CORPO, POESIA, PRECARIEDADE: ABORDAGENS EXPERIMENTAIS
NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM PERFORMANCE**Leonardo Ferreira Santos¹

RESUMO: Este memorial tem como objetivo o compartilhamento do processo criativo que culminou na performance “*Primeiro Jorro Sagrado*”, apresentada na área externa do Teatro Laboratório da Universidade Estadual do Paraná (TELAB-UNESPAR) no ano de 2017. Os atravessamentos aqui desencadeados focam no corpo como um complexo processo de construção social, na sua inserção como motor da obra de arte a partir da segunda metade do século XX e no esgarçamento das linguagens contemporâneas, quando o teatro, a performance arte, a poesia e o manifesto estarão em relação. As aproximações que o trabalho estabelece com a filosofia antropofágica são reinventadas e postas em diálogo com o a ética da precariedade de Butler. A leitura propõe reflexões críticas de poética libertária e experimental, atravessamentos histórico-culturais e fotografias.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Processo criativo; Antropofagia; Contracultura.

**BODY, POETRY, PRECARIOUSNESS: EXPERIMENTAL APPROACHES
IN THE CREATIVE PROCESS OF PERFORMANCE ART**

ABSTRACT: This artistic memorial shares the creative process of the performance “*Primeiro Jorro Sagrado*”, presented at the Laboratory Theater of the Paraná State University in 2017. The perspectives developed here focus on the body as a complex process of social construction, on its use as the engine of artwork since the second half of 20th century, and also on the unraveling of contemporary languages, as drama, performance art, poetry, and manifest are brought together in intertextual relations. The connections established in the text with the anthropophagic philosophy reinvented here dialogue with Judith Butler’s ethical concept of precariousness. The reading proposes critical reflections of libertarian experimental poetics, historical-cultural crossings, and photographs.

KEYWORDS: Performance art; Creative processes; Antropophagy; Counterculture.

224

1 Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba III/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2018. Artista residente do coletivo *Casa Selvática* e do *PF espaço de performance art*. Curador nas 4 edições da mostra *Peso Expandido – Táticas Móveis em Arte Contemporânea*. Artista selecionado para residência na *Despina*. Pesquisador e produtor cultural independente. Participou de festivais no Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro. E-mail: contatoleobardo@gmail.com

“Consultei o carcará caolho da verdade
Assunto: carne humana”²

Este artigo apresenta desdobramentos e reflexões teóricas dadas a partir do processo criativo que culminou nas duas apresentações da performance/situação teatral/experimento cênico *Primeiro Jorro Sagrado*, como recurso para obtenção de diploma de graduação no curso Bacharelado em Artes Cênicas, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar-FAP)³ em outubro de 2017. Na época o projeto de conclusão de curso esteve sob orientação do professor Henrique Saidel, e a performance relatada situa-se entre as fronteiras da *performance art*, da dança e do teatro, contando com momentos de leitura de textos, manifestos e poesias.

Não fazia parte de meus desejos a escolha de um texto teatral ao qual eu me debruçaria sobre a montagem cênica, e sim dar início a uma investigação que em determinado momento precisaria ser apresentada a um público, sendo esta não a totalidade da pesquisa ou da proposta, e sim uma fase incompleta de um trabalho que se propõe a estar sempre *in progress*, e que inclusive não existe apenas como teatro, pois ele é também toda a ruína que é a vida. Este desejo, posso afirmar, surge pela influência do currículo multidisciplinar oferecido pela grade horária do curso Bacharelado em Artes Cênicas, que envolveu *Estudos da Performance Arte*, matéria onde pudemos intercambiar as artes visuais dentro do campo das artes cênicas. E começo aí uma prática fronteira de experimentação.

Em um processo infinito de desorganizar, misturar e reorganizar os Roteiros⁴ deste trabalho, tento comunicar em palavras um processo de criação onde o instrumento da arte é o corpo. Aqui o artista é o processo vivo. Tudo o que é escrito passa pelo corpo, um corpo veículo, corpo transitório e experimental. Corpo-poema. O período que a pesquisa aqui relata compreende o ano de minha graduação no curso de Artes Cênicas e desdobra-se até os dias atuais, nas continuidades de minhas práticas de/em arte. Para a realização e produção do trabalho de graduação escolhi não me agrupar a outras propostas de montagens que

2 Trecho de poema de Roberto Piva, figura notável da escrita no século XXI, nasceu e viveu em São Paulo e suas primeiras obras eram influenciadas por William Blake, Mário de Andrade e Murilo Mendes. A poética de Piva é conhecida pela transgressão somada ao xamanismo e uma atitude revolucionária no meio literário, onde colaborou para uma nova discussão acerca de vanguardas e tradições.

3 Na época, o trabalho de conclusão de curso do autor, “Rango Latino Com Manifesto e Badulaque: 1ª Dentição” foi orientado pelo Prof. Dr. Henrique Saidel.

4 “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” O vocábulo repetido sete vezes indica a ideia de movimento, de ‘rota’, mapa de viagem, roteiros históricos ou turísticos, mas sobretudo valoriza a perspectiva processual, de percurso espaço temporal” (AZEVEDO, 2016. p. 142).

surgiram na turma, pois, mesmo tratando-se de artistas absolutamente competentes, as afetividades conceituais e de linguagem artística não se voltavam ao tema da antropofagia e do experimentalismo no teatro na mesma sintonia em que eu gostaria de tentar abordar.

Em relação às investigações suscitadas com o trabalho aqui proposto, destaco a importância da obra *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*, de Beatriz Azevedo, considerada a primeira análise minuciosa do emblemático Manifesto Antropófago⁵, o qual a autora destrinchará aforismo a aforismo, entrelaçando-os, suscitando teses e releituras contemporâneas. É imprescindível ao trabalho a contribuição da filosofia antropofágica, considerada por intelectuais da virada do século XX para o XXI como uma manifestação de um pensamento filosófico e artístico genuinamente brasileiro. Para Augusto de Campos, citado por Azevedo (2016, p.12), a antropofagia é a “única filosofia original brasileira”⁶ e influenciará linguagens da arte como a poesia e o teatro, e mais tarde, a performance, com suas práticas voltadas para contextos de criação libertários e de vanguarda.

Vale lembrar que a descoberta do inconsciente dará abertura aos novos modos de escrita, seja na poesia, no teatro, na escrita fragmentada dos movimentos de um velho continente entre guerras, cada um com seu próprio manifesto: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo. Aqui, a influência literária do manifesto como linguagem já será lida a partir da década de 1960, quando a antropofagia foi, de certo modo, redescoberta temática, estética, e filosoficamente, após as mais variadas formas deste texto terem aparecido pelas duas primeiras décadas do século XX, tateio este movimento e tento atualizá-lo a meu contexto e lugar de fala, contaminando-o com as questões da contemporaneidade.

A experiência de criação aqui relatada tem dois pontos importantes: o primeiro é o experimento realizado em Junho de 2017, “Rango Latino”, que depois desdobrou-se em uma vídeo arte exibida no Rio de Janeiro em duas ocasiões⁷, e contou com a participação de artistas da Casa Selvática, e o segundo, em dezembro do mesmo ano, *Primeiro Jorro*

5 Manifesto literário assinado por Oswald de Andrade no ano de 1928. Possui 51 aforismos.

6 “(...) Um dos poucos, senão o único, conceito ‘genuinamente brasileiro’, por ser uma *ideia que sai* do Brasil, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o fato e o *fatum* nacional, visa entretanto uma verdade antropológica e metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal — cosmológica.”

7 Com edição e filmagem de Thiago Benites, o vídeo esteve na exposição Banheirão de Quinta, Curadoria de Vinicius Davi na Galeria Alinalice e na GIRA – Circuito Itinerante de Performances, com curadoria de Dyo Potyguara e Nicolle Lomgobardi.

Sagrado, a performance apresentada na *Mostra Colatera*⁸ no TELAB (UNESPAR), com a participação especial das artistas Fernanda Ricci⁹ e Persielle Santhiago¹⁰, sonoplastia original de Jo Mistinguett¹¹ e operação de som de João Manuel Mota¹². Os registros fotográficos da performance são do dia 20 de outubro de 2017 e os créditos são para a fotógrafa Mariama Lopes. Considero para o artigo estas duas performances como os principais experimentos do meu último ano na FAP, onde as referências aqui apresentadas irão relacionar-se mais frequentemente.

Durante o processo adotei um caderno brochura, 100 folhas, capa amarela. Alguns registros deste caderno serão mostrados no decorrer do trabalho. São anotações que variam entre sonhos, poemas, estudos teóricos, ideias para cenas e performances, desenhos. Hoje já sem capa e contracapa, comido pelo tempo.

Ao adotar um caderno exclusivo para as anotações processuais e escrita criativa, a percepção do entorno e do cotidiano é aguçada, há essa vontade de arquivar e documentar experiências, *insights*, pensamentos criativos, textos em fluxo, alguns desenhos. Um caderno que funcionou como antena. Como um órgão que faz parte de mim, esta boca-caderno atravessou cidades, passou por dezenas de outras casas, bares, coletivos e artistas com os quais seu conteúdo foi compartilhado. A essa prática, a vivência estabelecida nos percursos extracurriculares à academia traçados por mim, chamei processo de devoração. Os registros de uma cidade-corpo em devassidão.

8 Nome da mostra de conclusão de curso da turma.

9 Atriz e pesquisadora formada pela UNESPAR-FAP. Mestranda na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Linha de pesquisa: Processos e Configurações Artísticas em Dança.

10 Prefere ser uma *succubus* que uma ciborgue. Bailarina cega, atriz e performer. Cursou Bacharelado em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP.

11 DJ, sonoplasta, produtora musical (compositora de trilhas sonoras originais), performer e pesquisadora de novas tecnologias e novas percepções e experimentações sonoras. Cursou Discotecagem e Produção Musical da Academia Internacional de Música Eletrônica de Curitiba (AIMEC, 2005).

12 Ator. Bacharel em Artes Cênicas pela Unespar-FAP. Atualmente integra a Companhia de Teatro da Universidade Federal do Paraná.

Tal fascínio por temas tais como a antropofagia, o surrealismo, a performance e a arte contemporânea, vêm de meu histórico de trabalho durante o período da graduação, que deu-se próximo das artistas residentes do coletivo Casa Selvática¹³, grupo onde também atuo como residente desde 2016. Conhecido pelas apresentações catárticas, pela livre adaptação de grandes clássicos, pelas heranças do teatro de revista e da tropicália atualizadas, a estética radical da Selvática¹⁴ vai apostar principalmente na linguagem do cabaré. Sobre as possíveis releituras do cabaré enquanto gênero artístico, Ricardo Nolasco¹⁵, um dos artistas residentes do coletivo, nos apontará:

Cabaré. Cabaret. Cabarety. Kabareh. São algumas das formas que já escrevi. Além de se referirem a espetáculos, também se referem a um lugar de diversão, encontro e questionamento. Muitas vezes, mais importante do que o que irá se ver no palco é quem se vai encontrar ou sobre o que se vai conversar. É comum a associação do cabaré ao exercício democrático (que nada tem a ver com o sistema político) de se reunir em praças e feiras. Se em períodos repressivos a praça não for mais do povo, nem o céu do condor, se constrói o próprio espaço de liberdade e se nesse lugar se pode beber, comer e fumar, melhor ainda. Não à toa esse espaço foi eleito por Brecht como o perfeito para a propagação de uma arte política: não tem a pompa da arte séria e é o espaço dialético por excelência. Um espaço que por si só já revela que somos múltiplos e joga por terra todos ideais unificadores e totalizantes da modernidade, incluindo o drama sério (SILVA, 2020).¹⁶

Um século depois do pensamento antropofágico ser lançado, quais questões podemos chamar de nossas hoje? Como as articulações com autores contemporâneos podem ser feitas? A autora portuguesa radicada no Brasil Maria Adelaide Amaral vai apontar em entrevista cedida ao Canal Brasil que “a pretensão de vanguarda, ela era superior ao resultado que ele alcançou. A teoria era mais avançada do que aquilo que ele conseguiu realizar como literatura (sic)¹⁷.” Oswald morreu em 1954, com mais de 30 anos

13 “Nos últimos 8 anos a Casa Selvática tem proposto uma programação contínua produzida quase em sua totalidade de forma independente, valorizando o intercâmbio e a troca entre artistas e público. O espaço se organiza a partir de uma gestão compartilhada entre a Selvática Ações Artísticas e quinze artistas residentes que se revezam em diferentes funções e pesquisas artísticas. Optando por manter a estrutura de casa e não de teatro ou sala de ensaio, o espaço se mantém quase que exclusivamente da programação cultural ali desenvolvida: oficinas, espetáculos teatrais, mostras de artes, exposições, festas performáticas e residências. Sem ser a sede de um coletivo de artistas cuja poética é comum, mas sim um ambiente onde diferentes poéticas se entrecruzam, a Casa Selvática é principalmente um reduto para nossas utopias.” Disponível em: www.selvatica.art.br. Acesso em: 17 jun. 2020.

14 Um material recente com detalhes das primeiras formações deste coletivo, seu histórico de mais de 8 anos de produções e outros dados sobre as atuações dos artistas residentes atualmente pode ser encontrado no artigo “Heliogábalus e Selvática: Arte, resistência e quartzo rosa” (SILVA; SAIDEL, 2017).

15 Artista de cabaré, tarólogo, ex-ator, performer, esquizo bruxo, escritor, poeta da presença, diretor de ex-teatro, artista pânico, neon dadaísta, situacionista, professor de artes cênicas e performáticas e *flâneur*.

16 Texto completo disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/cabareturgia/>

17 “De Lá Pra Cá”, programa exibido em 28 de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjd0L84tmmM>. Acesso em: 17 jun. 2020.

de carreira, e sua produção literária para o teatro só viu a primeira montagem com o Teatro Oficina, mais de uma década depois de seu falecimento, com o Rei da Vela. Mas, não foi só através do estudo da filosofia antropofágica que a figura de Andrade esteve presente neste trabalho. Na dramaturgia recorrente, trechos oswaldianos para o teatro foram incorporados, como por exemplo sua abertura para a peça “A Morta”, conhecido como “Compromisso do Hierofante”:

Senhoras, senhores: eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias! Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico. [...] (ANDRADE, 1937, p. 7).

Com um mundo marcado por cisões e guerras, a eclosão de movimentos sociais organizados e a ampliação do acesso à informação, passamos a notar escolhas estéticas que expressam-se no sentido contrário do modo como a história da arte era contada desde então, e o corpo a ocupar lugar fundamental nos trabalhos de arte, atuando como plataforma política de protesto. A descoberta do corpo acompanha o movimento de liberação sexual, também herança da contracultura, e das ideias sobre o amor livre, ampliando as ferramentas subjetivas disponíveis para os jovens das décadas seguintes constituírem suas vivências de maneira mais intensa.

Isto é um bunker. Uma barricada que se expande e se desmonta. Em cacos, como estão nossos corpos, se refazem juntas. Um emaranhado de lógicas de criação que se encontram aqui, nesta barricada. A guerra interna é acidental, se renova, explora novas cartografias debaixo do lodo do Atlântico, movendo entre estruturas arcaicas novas tecnologias do corpo, novos naufrágios, o encontro de símbolos antigos com novas informações permeadas pela arte contemporânea.

Nossos corpos políticos não são uma metáfora. Somos criações tangíveis, bunker, barricada, máquinas de guerrear. Geradoras de imagens com potências de futuro, sem tradução simultânea, em um mundo em que as pessoas majoritariamente não estão

capazes de ler e/ou se relacionar dentro dos mecanismos de controle que regem as regras da diferença e, portanto, da convivência e da performatividade cotidiana de quem corta, desmancha e refaz estes cacos que chamamos de tempo de vida. Discursamos diretamente da América Latina do ocidente. No século 21, onde o que realmente importa são os espaços - entendidos aqui como um posicionamento, um lugar de movimentação onde podemos jogar com nossas imagens políglotas. Um jogo sem prestação de contas.

Cegueira

A polícia aproxima-se

Sinto medo

Um desconhecido aproxima-se

Sinto medo

Caminho

E sinto um coração batendo nos joelhos

Os batimentos e só

O andar vertiginoso

Nos olhos de alguém

Virar poesia

Nos olhos de alguém

Que enxergue melhor¹⁸

18 Poema do autor. Agosto de 2017.

Figura 1 - Desenho de Antonin Artaud. *Les Corps de terre*, 1946. Grafite e giz pastel sobre papel.



231

Fonte: © Philippe Migeat - Centre Pompidou. França. s/d. Domínio público.

Eram tempos de rebeldia. Os despertares individuais que o fim da Segunda Guerra Mundial trouxera à consciência daquela geração foram seguidos de revoluções estudantis e levantes políticos por todas as partes, um ponto onde transformações sociais serão conduzidas por um enorme desejo de mover estruturas arcaicas, de derrubar tabus da moralidade, de redescobrir a música, as artes visuais, o teatro. Podemos citar os neoconcretos, o cinema novo, a poesia marginal, a Tropicália, a montagem de “O Rei da Vela¹⁹” pelo Teatro Oficina e alguns anos mais tarde, já na década de 1980 para 1990, o avanço dos estudos *queer* e feminista, incentivando manifestações carregadas de discurso político e de irreverência.

Sobre o desbunde, Ricardo Mendes Mattos irá acrescentar:

Tais personagens fazem parte de uma alternativa política da juventude das décadas de 1960 e 1970 conhecida como desbunde. Na linha de fogo entre a esquerda armada e a direita militar, os desbundados se inspiravam no movimento da contracultura norte-americana para mudar o mundo. Sob a bandeira do amor livre e da aliança entre a arte e a vida, o desbunde assume as feições dos *hippies* também nas experimentações psicodélicas e na ampliação das reflexões políticas para as questões sexuais, de gênero, étnicas e ambientalistas (MATTOS, 2018, p. 39).

Desejo, dissidência, loucura, luxúria, transfiguração da figura humana, abstração das formas, passado e presente entrelaçados às consequências das guerras, a urbanização desenfreada das cidades, a exposição crua dos anseios, superposição de linguagens e elementos dramatúrgicos já existentes no mundo, fundindo modos de fazer, criar, escrever. O experimentalismo que marcou a transição da década de 60 para 70 ficou internacionalmente reconhecido, tendo em seus expoentes nomes como Lygia Clark, Lygia Pape, Flavio de Carvalho, Hélio Oiticica e o Teatro Oficina, para citar somente alguns exemplos.

Devorar a experimentação de identidades que podem atravessar o corpo, vísceras, entranhas. “Devorar teorias estrangeiras como a cidade devora os imigrantes, transformando-os em carne e sangue brasileiros”. (BASTIDE, 1971). Então, esta palavra usada para designar quem abandonava a luta armada no Brasil ditatorial, soma-se à antropofagia e chega como manifestação corpórea da “metralhadora em estado de graça” de Piva (1991).

19 Oswald de Andrade escreveu três peças em quatro anos: O Rei da Vela (1933), O Homem e o Cavalo (1934) e A Morta, em 1937, mesmo ano da primeira publicação de O Rei da Vela, cuja primeira montagem ocorrerá 30 anos depois, quando da direção de José Celso Martínez Corrêa, no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

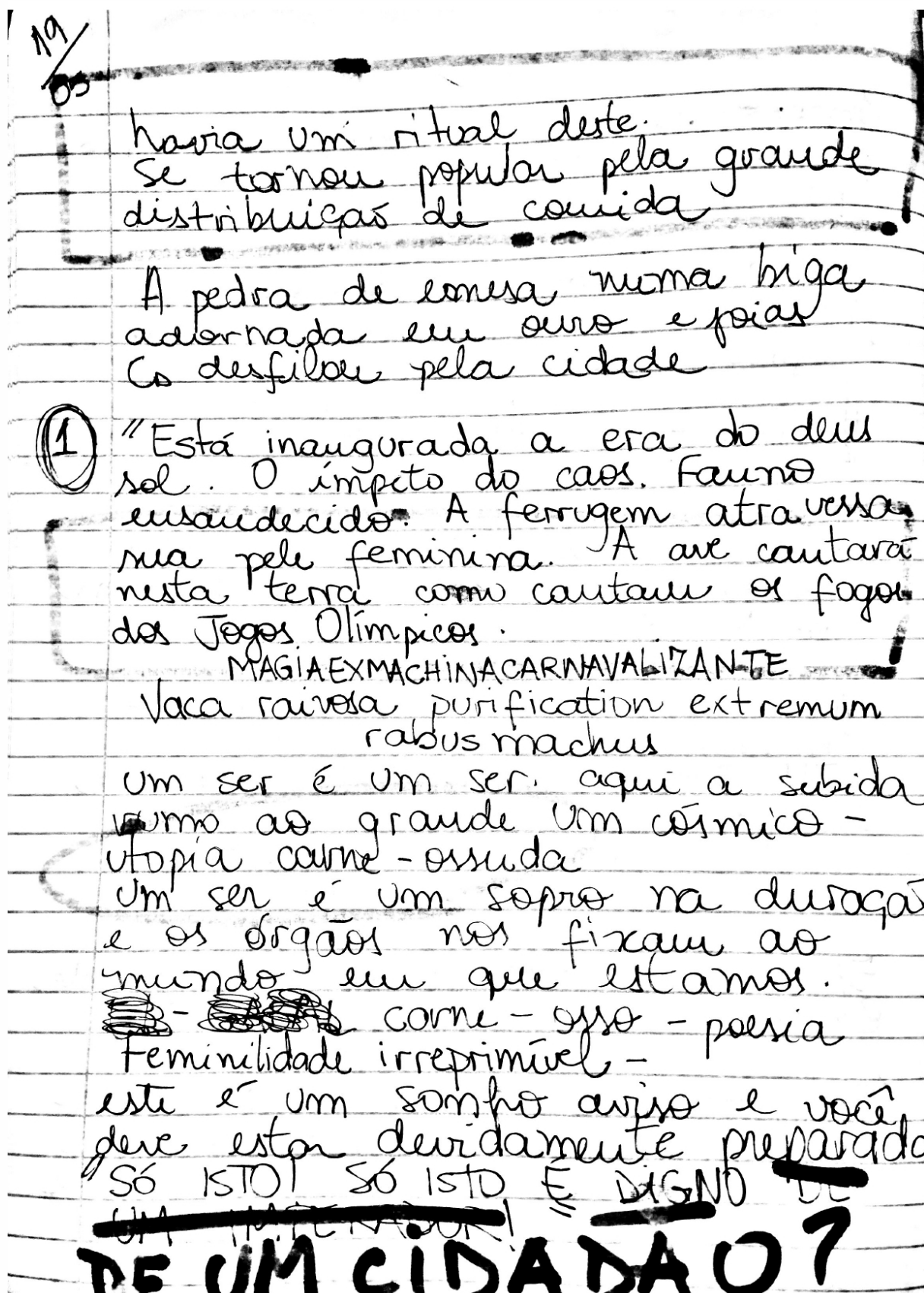
As possibilidades de conhecimento de si trazidas pela ideia de modernidade coincidem com o desenvolvimento da indústria no Brasil e culminam na inauguração da cidade de Brasília no ano de 1960. Com tantas transformações acontecendo pelos quatro cantos do mundo, com efeito, os centros acadêmicos, as salas de teatro e as galerias de arte passam a olhar para o experimentalismo no pensamento e na prática, dando espaço para estes artistas que desejam entrelaçar os domínios público e privado de suas vidas, ativando as discussões entre o que é pessoal e o que é político nos trabalhos de arte.

Num momento onde tentativas de elucidação à regimes autoritários estão em fervorosa, todos esses movimentos políticos e sociais são apropriados no processo de criação, provocando um chamado ao corpo e aos nossos territórios subjetivos na busca por uma prática artística desalienada, liberta, desbundada. A apreensão do mundo segundo esta perspectiva manifesta-se como potência no intuito de avolumar uma existência precária em si, a qual estão submetidas nossas subjetividades.

Uma criação que passa pela sala de ensaio, mas não fica nela. Ela pulsa, transborda, extravasa, vai para fora. A antropofagia e a força política de um corpo são grandes demais para caber só em um teatro, só em uma sala, só em um estúdio, ou mesmo em um estilo. Vem desse sentimento também a escolha de apresentar a performance a céu aberto, sob pena dos inúmeros atravessamentos possíveis: o tempo, as condições do clima, a chuva, as mensagens que a arquitetura escolhida como cenário comunicariam ao público presente.

Uma coisa é certa, os instrumentos que estão hoje ao nosso dispor para produzirmos textos e imagens, disseminá-los na rede e fazê-los circular rapidamente e em escala quase global, é assombroso. Esta multidão de imagens em circulação carrega energias e potencialidades desconhecidas e que variam de acordo com as formas que venhamos a apresentá-las. As relações que venham a ser produzidas entre estes conjuntos de imagens feitas com intenções diversas acaba por resignificá-las a cada contexto específico em que possam ser mostradas e combinadas. (OSÓRIO, 2019, p. 2).

Figura 2 - Registro de processo. Caderno do artista.



Fonte: Acervo pessoal

Uma etapa importante neste registro textual diz respeito a escolha do prédio-anexo do Teatro Laboratório da FAP como lugar de performance. Localizado na Rua dos Funcionários, número 1756, no bairro do Cabral, em Curitiba, o Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná (TELAB-UNESPAR) foi inaugurado no dia 29 de outubro de 2010. Segundo informações do site da universidade²⁰, o espaço “destina-se a atender prioritariamente às atividades acadêmicas dos Cursos Superiores de Bacharelado em Artes Cênicas, Licenciatura em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP”.

A utilização da fachada de um prédio em condições precárias como lugar para a realização da performance faz parte da busca por uma experiência descentralizada do edifício teatral, intervenções aconteciam de dentro para fora, estamos fora mas ainda nos relacionamos com o que está dentro. Afinal, ter o que pode ser visto como a ruína de uma construção interrompida de prédio público a serviço da educação, abandonada por tantos anos, evidencia essa tentativa de reconstrução do mundo com os detritos de uma explosão. A explosão da universidade, da educação. E não falo aqui em termos de uma recusa radical aos formalismos acadêmicos e universitários, e sim do real projeto de sucateamento cultural, educacional e de cidadania pelo qual nosso país tristemente atravessa.

Este contexto de absoluta defasagem e precariedade toma formas no mundo urbano, nas paisagens que contaminam e atravessam nosso cotidiano. E neste trabalho, falar da cidade também é importante. Como artistas de diferentes formações estão interessados na ocupação de diferentes espaços? Como pensar o corpo na cidade, lugar onde exercemos nossa alteridade, onde tantos corpos afirmam suas liberdades, ao passo que tantos têm na rua a sua única saída. Na universidade, na cidade, nas praças. Cidades, onde os corpos dissidentes comunicam-se subterraneamente, remontando a Darcy Ribeiro, em sua conferência na ocasião da I Bienal Latino Americana de São Paulo, em 1978:

Quando venho à São Paulo, ou no Rio Grande do Sul, ou em Manaus, estão jovens que me querem escutar, em cuja cara eu vejo jovens de 20 anos, filhos do AI-5. Gente de 1968 pra cá, gente que em 1968 tinha 10 anos, e o milagre brasileiro é que a moral e cívica não “pegou”, estão eles todos acesos aí, querendo ouvir coisas, quer dizer, há um caminho pelo qual a consciência se constrói, que não é o caminho do rádio e da televisão censurada, não é o caminho da escola, é um caminho de

20 <http://www.unespar.edu.br:8081/CURITIBA2/sobre/laboratorios-e-estudio/teatro-laboratorio-telab>
Acesso em: 14 jun. 2020.

comunicação, sabe-se lá como, mas a consciência se salva. Isto é um modo, esse tipo de comunicação subterrânea, estranha, oral, é o que nos salva e o que tem salvo, de algum modo, a América Latina (RIBEIRO, 1978).

Por todos os lugares o que vemos são escombros das decisões que tomam em nosso nome a todo tempo. No caso desta instituição em específico, sinto essa precariedade manifestada como no abandono da memória, ou no abandono de uma total noção de futuro, uma vez que é importante contextualizar que os anos 2015-2016 a gestão de Beto Richa (PSDB) no governo do estado do Paraná deu-se de maneira especialmente conturbada para o campus II da UNESPAR em Curitiba, que conta com cerca de mil discentes.

Os cortes de gastos eram sentidos como golpes diariamente na rotina de nós, estudantes, que já tínhamos uma estrutura incrível, que é a do teatro laboratório, mas que em épocas de provas públicas que demandavam uma rotina mais rigorosa de ensaio por parte dos grupos, a concorrência pelo uso dos estúdios era grande, o que incentivou este movimento centrífugo de cada vez mais experiências sendo realizadas na estrutura do prédio citado, chegando a ser usado como depósito para os cenários das montagens de conclusão de curso, como dormitório e restaurante universitário temporário para os estudantes que ocuparam em 2016 e, posteriormente, sendo apropriado na linguagem da experimentação aqui apresentada.

Atravessamos greves longas, falta de pagamentos de salários para funcionários terceirizados que cuidavam da manutenção da estrutura do TELAB, como da parte da limpeza e da parte técnica. Com isso, a construção do segundo prédio de estúdios e laboratório para os alunos e artistas da universidade estava, ainda, parada. E olhávamos para o lado e ali estava o imenso fantasma do prédio anexado, já com sua fachada repleta de intervenções artísticas e também de protesto, realizadas no período em que o movimento estudantil e alunos dos dois campus da Unespar em Curitiba ocuparam o espaço abandonado, dando vida a ele, colocando para funcionar inclusive um restaurante universitário totalmente concebido pelos ocupantes, que serviram refeições a menos de R\$5 o prato, preços populares e acessíveis a todos os estudantes, que também nunca puderam contar com o sonho do restaurante universitário.

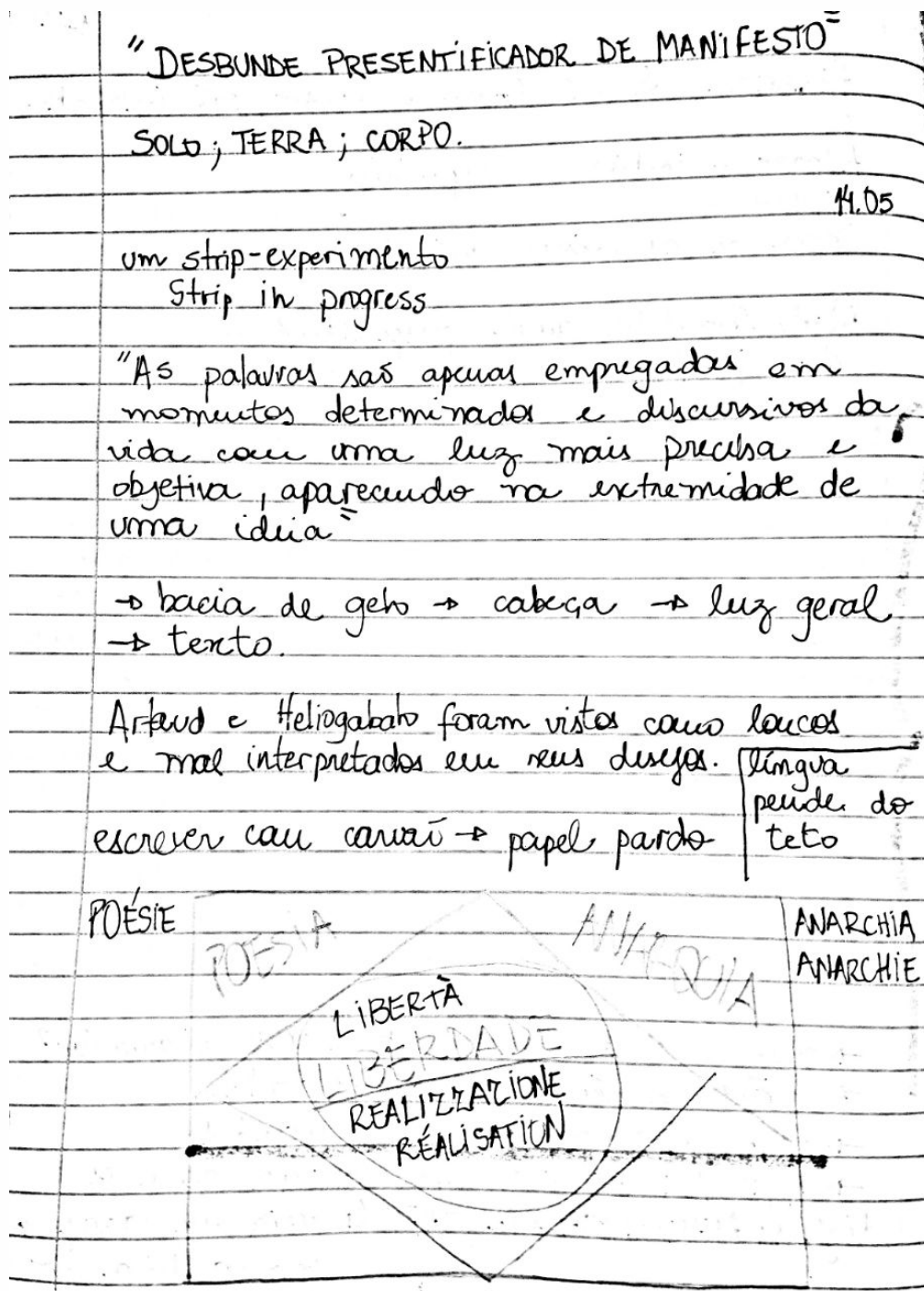
Em trecho de carta aberta a comunidade, de 09 de dezembro de 2015, a instituição declarava: “O Conselho de Campus da Unespar Curitiba Campus II (FAP) delibera pela suspensão, por tempo indeterminado, de todas as atividades acadêmicas do campus, até o restabelecimento de todos os serviços terceirizados que estão paralisados.”²¹

Sob esse contexto, a intenção era aproveitar a maior parte do que a paisagem da área externa do TELAB oferecia. Sendo um espaço que sempre me intrigou, esta arquitetura de memória abandonada e com tantas significações políticas moveu criações artísticas que exploraram de diversas maneiras este prédio e suas estruturas. Neste trabalho, consigo lembrar as janelas que foram usadas para apoio de focos de luz, tanto do prédio do TELAB como do prédio-anexo, as portas do saguão que ficavam abertas, com uma grande escada na entrada. Frente a esta, a imponente arquitetura do prédio-anexo com suas paredes amarelo-vivo já descascadas, e muitos tijolos de concreto, que foram adaptados pelos alunos do campus afim de cumprirem um papel de “plataforma”, um pequeno “palco” para a realização dos saraus realizados durante o período de ocupação estudantil deste espaço.

O simpático e pequeno palco feito de tijolos de concreto lado a lado encaixando-se entre si acabou estabelecendo-se na paisagem do campus, sendo usado em inúmeras ocasiões pelos alunos e também durante a performance Primeiro Jorro Sagrado, quando do momento em que contando com a ajuda do público presente, os performers carregavam de um ponto a outro todos estes tijolos, na intenção de construir uma segunda plataforma. O que antes era um projeto de futuro foi comido pelas intempéries do tempo, virou agora palco de uma manifestação dionisíaca, um conjunto de corpos banhados em vinho frente a um monte de escombros. Frente ao prédio dos estudantes degenerados esquecidos pelo governo. Reconstruir o mundo com os detritos da explosão.

21 “Beto Richa dá calote que fecha campus da Universidade Estadual do Paraná”, disponível em: <<https://www.esmaelmorais.com.br/2015/12/beto-richa-da-calote-que-fecha-campus-da-universidade-estadual-do-parana/>> Acesso em 10 de junho de 2020.

Figura 3 – Registro de processo. Caderno do artista.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 4 – Fotografia da performance “Primeiro Jorro Sagrado”



Fonte: Mariama Lopes. Curitiba. 2017.

Tomando por base a definição de Fayga Ostrower para espaço, veremos que esse ‘(...) será o referencial ulterior de todas as linguagens e que, em qualquer língua, é preciso recorrer a imagem do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros’ (...) (BOTTALLO, 2004, p. 53)

239

A escolha da abordagem da performance como via de descolonização do corpo no trabalho ressignifica o conceito de desbunde – entendido aqui como um estado de exposição, de trabalho sobre a vulnerabilidade, característica tão importante para a presença performativa. Esta espécie de fio perdido, de elástico corda-bamba, cipó entre órgãos que liga a boca ao ânus, a terra e o céu, pode somente ser sentida através da aproximação do teatro como um ritual que desestabiliza estruturas sociais de poder e dá as mãos à filosofia antropófaga, assumindo: transmutaremos tudo o que por nós for tocado, tudo o que por nós for devorado e engolido. E não é “pra inglês ver”.

Ao relacionar vulnerabilidade e as políticas do corpo, Butler sugere que o discurso acompanha obrigações éticas pelas quais o conceito de precariedade perpassa. Ora, estar no mundo é uma responsabilidade, assim como as imagens de guerra e sofrimento que nos são apresentadas possuem responsabilidade na negociação de nossas questões. Como

devir corporal, a precariedade indica tanto uma necessidade quanto uma dificuldade. A necessidade de coabitar a Terra é um princípio que deve orientar as ações e as políticas de quaisquer comunidades/coletivos.

Ao escolher trazer a língua de um mamífero na performance, coloco-me intuitivamente, como um animal, no estado radical de devoração do discurso que está sendo visto e vivenciado. A apreensão do mundo através da boca. A prática comunitária pela boca. Um certo ar de putrefação mistura-se ao clima enlameado das ruínas onde realizamos a performance, suscitando temas como o da morte e das fronteiras entre humanidade e animalidade.

Boca-que-tudo-come, boca-que-tudo-ouve, boca-falante, boca-*bricollage*, boca-misturada, boca-armadura-de-fragmentos, boca que discursa. As práticas experimentais do processo me colocaram em contato com minha própria boca, com a minha boca crua e todas as suas funções e especificidades: a capacidade de comer, quebrar, morder, falar, ingerir, expelir, alimentar, explorar, apreender. Mas a mais importante: a boca que profere o discurso.

No momento em que a língua de boi aparece enquanto objeto a ser manuseado, podemos observar a necessidade de implicar o corpo no que temos chamado de performance, e ao refletir sobre os esgarçamentos desta linguagem para o âmbito teatral, acrescento a visão de Ferreira Gullar:

Tais espetáculos são como rituais mágicos em que, por exorcismos, se pretende destruir o inimigo transformado em fantasma ou espírito-do-mal. O êxito desses espetáculos, em que se mistura a frustração política à frustração existencial, decorre precisamente da atmosfera mágica exasperada que se cria, e do fato de que, como a realidade exterior é reduzida a mitos e fantasmas, o ritual se cumpre sem deixar resto e o espectador, na liberação da agressividade contida, metaforicamente se 'realiza' ... (GULLAR, 1978, p. 22).

Essa língua poderia estar em uma sopa, em um cozido, dentro de uma panela de pressão, matando a fome de alguém, caindo no estômago. Eu mesmo nunca provei de um ensopado de língua. Mas esta imagem veio a mim em um sonho, às vésperas da banca deste que na época era um pré-projeto para a conclusão de curso. Nesta ocasião aconteceria o trabalho Rango Latino, em junho de 2017, com a participação das artistas e colegas da

Casa Selvática: Cali Ossani, Ricardo Nolasco, Stéfano Belo e Vi Gabarda²². Absorto em ideias para concretizar a performance, sonhei com uma língua de boi, e dando atenção a esse sinal verticalizei esta escolha até entender que este “objeto-órgão” estaria presente discursivamente na cena/situação teatral. Sobre o uso do alimento em representações artísticas, Biasi também anota:

As reflexões de Marinetti não poderiam ter previsto o papel que o alimento viria a desempenhar na arte quase um século depois. Artistas contemporâneos usaram a comida para debulhar discussões políticas, econômicas e sociais. Seja abrindo restaurantes como projetos de arte participativa, realizando apresentações nas quais a comida é preparada e servida em galerias e, mais especificamente, desenvolvendo obras conceituais a partir materiais comestíveis. Para o desdém de Marinetti, há ainda pesquisas artísticas contemporâneas que trabalham o alimento como dispositivo de repactuação com um saber ancestral de respeito aos ciclos telúricos e rejeição ao materialismo (BIASI, 2020).

Esta presença da matéria está em cena em seu estado bruto, apesar de morta. Assim sendo, é uma matéria em constante transformação pela ação do tempo, que a fará cheirar mal, mudar de cor, até apodrecer e ser engolida pela terra, transformando-se rapidamente em um signo questionador da natureza – não é a morte, mas a conduz para um instinto que ocupa todo o espaço da consciência, atribuindo assim uma tensão a partir do paradoxo morte/vida: objeto (língua, inanimada) e performer (corpo, vivo).

Como equilibrar duas vertentes aparentemente opostas num mesmo vibrar de energias? Um teatro que fala sobre morte e vida enquanto quebra garrafas de vidro dentro de lagos vazios, um teatro feito de trajetos inacabados, de um nó entalado, um desejo corroído, uma vontade de rebolar, um sapateio do milho verde. Para onde vai a sua voz depois de virar rastro de pétalas pelo chão e sangue frio e áspero de uma língua interrompida?

Portanto, se a pesquisa aqui apresentada realiza certa análise crítica de um processo criativo relacionando-o com os caminhos da história cultural do país, é importante lembrar que entre as palavras que mais marcaram este processo eu poderia compartilhar: corpo, desejo, contorno, guerra, transfiguração, abstração, cidade, precariedade, poesia. Deste mesmo leque de reflexões, a precariedade ganha força como debate filosófico, onde o corpo está ligado à experimentação, num trabalho corajoso de colocar o corpo em destaque e jogar com a potência que se manifesta deste contexto.

22 Para saber mais sobre as artistas, acesse www.selvatica.art.br.

Durante a conferência “*Precarious Life: The Obligations of Proximity*”²³ Butler apontou a precariedade como parte das relações éticas as quais somos chamados, e se somos reivindicados, chamados por essas relações, isso só é possível por estarmos vulneráveis, como sujeitos desestabilizados que somos, gerados pelo sintoma contemporâneo. A precariedade como fator pré-contratual de nossas relações coloca-nos responsáveis pela condição e também pela destruição do outro, da alteridade. Opondo-se à constituição de indivíduo no liberalismo, o corpo se expande como espaço de trabalho e como campo de relações, ocupando outros espaços de fruição artística. Os coletivos artísticos, por exemplo: “A vulnerabilidade pode ser exposta e oculta ao mesmo tempo. Um coletivo expõe sua própria vulnerabilidade como parte de uma declaração política” (BUTLER, 2011). Longe de encerrar o assunto, um dos objetivos do texto aqui apresentado era o de apresentar a precariedade como elemento positivo para a presença performativa: nossos eus abjetos e precários. Irreversivelmente múltiplos, plurais, intuitivos, esfomeados.

Meu eu que carrega palavra na mala. Um banquete excitante, sem recuo nem ordem alfabética, essa ideia que atravessa o corpo e faz pensar novamente na importância de algo. O terreno aqui é lapidoso. Pela lógica transviada. Pelo verso corporificado. Contra todos os nacionalismos. Eu não sou papel. Eu não sou número. Eu sou uma amálgama, uma mistura de elementos díspares na mesma imagem, sou paródia e sou soldado. Sigo apropriando-me das ruínas experimentais, dos dejetos de nosso mundo. Eu sou uma boca esfomeada e falante no tempo e no espaço.

Desastre, acidente, cataclismo, catástrofe,
Desgraça, fiasco, infortúnio, naufrágio,
Tragédia, chaga, descalabro, despenhadeiro,
Golpe, infelicidade, miséria, vexame,
Estrondo, baque, barulho, estardalhaço,
Ruído, transtorno, decadência,
Desmoronamento, destroços, escangalho, queda,

23 Conferência completa: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3F0991F34D08719A>

Figura 5 – Registro da performance “Rango Latino”



Fonte: Thiago Bezerra Benites. Curitiba. Jun. 2017.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas – Teatro** – Coleção Vera Cruz. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2016.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**, 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971, p. 225.

BIASI, Pietro de. Farnel Ritual - Alimentos. 2020. **Revista Desvio**. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2020/05/06/farnel-ritual-alimentos/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

BOTTALLO, Marilúcia. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 39-54, 2004. Semestral. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/concinnitas/article/view/44482> Acesso em: 15 jun. 2020.

BUTLER, Judith. **Precarious Life and the Obligations of Proximity**. Estocolmo: Nobel Museum, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3F0991F34D08719A>. Acesso em: 16 jun. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**: Ensaios sobre arte, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MATTOS, Ricardo Mendes. Sergio Bianchi: a política do desbunde. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 20, n. 1, p. 37-54, jun. 2018. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/41732/20893>. Acesso em: 18 jun. 2020.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Arte, não arte e a partir da arte, **Instituto Pipa**, 11 jan. 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/01/arte-nao-arte-e-a-partir-da-arte-texto-critico-de-luis-camillo-osorio/> Acesso em: 10 jun. 2020.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno**. São Paulo: Editora Globo, 2008. 224 p.

RIBEIRO, Darcy. 1978. **Simpósio da I Bienal Latino Americana de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 231 p. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/simpósio_da_i_bienal_latinoamerica_7758e182c87052. Acesso em: 20 maio 2020.

SILVA, Amabilis de Jesus; SAIDEL, Henrique. Heliogábalus e Selvática: Arte, resistência e quartzo rosa. In: NETO, Walter Lima Torres (Org). *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kottler Editorial, 2018. (p. 447-481).

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020

O CORPO E SUA AUSÊNCIA NA VIDEOVIGILÂNCIA

Lívia Zafanelli¹

RESUMO: O presente artigo tem como foco a reflexão e compartilhamento de algumas de minhas práticas de criação dentro do campo da arte, com o objetivo dividir experimentações relativas a parte de meu trabalho como aluna regular da Linha de Pesquisa de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Campus II). O texto é derivado de uma das investigações propostas no meu projeto de pesquisa sobre violência e vigilância, que busca investigar e compreender melhor de que formas o corpo se apresenta (ou não) para estas câmeras e como nós os percebemos ao consumir estes conteúdos. Aspectos da videovigilância, da violência e do corpo e sua ausência nos registros de câmeras públicas de vigilância são analisados sob a ótica de meu processo criativo artístico, com base principal nos textos e estudos dos filósofos Lars Svendsen e Edmund Burke.

Palavras-chave: processo criativo; corpo; videovigilância; violência.

THE BODY AND ITS ABSENCE IN VIDEO SURVEILLANCE

ABSTRACT: The present article focuses on the reflection and sharing of some of my creative practices within the art field, with the aim of sharing experiments related to part of my work as a regular student of the Research Line of Creative Processes in Cinema and in Video Arts of the Master's Program in Cinema and Video Arts at the State University of Paraná (UNESPAR - Campus II). The text is derived from one of the investigations proposed in my research project on violence and surveillance, which seeks to investigate and better understand how the body presents itself (or the absence of its presence) to these cameras and how we perceive them when consuming these contents. Aspects of video surveillance, violence and the body and their absence from the records of public surveillance cameras are analyzed from the perspective of my artistic creative process, based mainly on the texts and studies of the philosophers Lars Svendsen and Edmund Burke.

Keywords: creative process; body; videosurveillance; violence.

245

¹ Artista visual e pesquisadora, especialista em Poéticas Visuais pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR – Campus Curitiba I) (2018). Atualmente é aluna regular do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo na Unespar/FAP (PPG-CINEAV) e membro do Grupo de Pesquisa Kinedária – Arte, Poética, Cinema, Vídeo (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: livia.zafanelli@protonmail.com

Figura 1- Lívia Zafanelli - Thoughts on Violence (2018)



Fonte: acervo da autora

246

INTRODUÇÃO

Em 2018, apresentei o trabalho *Thoughts on Violence*² como requisito para obtenção do diploma de Pós-graduação em Poéticas Visuais pela UNESPAR. O trabalho é uma investigação sobre a estética da violência e as emoções despertadas pelo assunto. O estudo tem como referência teórica principal os escritos do filósofo irlandês Edmund Burke sobre o Sublime. Além dele, cito reflexões de alguns outros estudiosos, como John Lawrence e Lars Svendsen. Em *Thoughts on Violence*, o foco é exclusivamente a violência física e não suas variáveis como a violência psicológica ou entre forças políticas, por exemplo.

² Vídeo de aproximadamente 19 minutos, produzido em 2018 como objeto prático da monografia homônima, resultado da Especialização em Poéticas Visuais da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR-Campus de Curitiba I). A pesquisa, orientada pelo Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha, teve como membros da banca examinadora a Profa. Dra. Débora Santiago e o Prof. Dr. José Eliézer Mikosz, ambos professores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Agora, como projeto para o Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, pretendo analisar a violência através da vigilância. O assunto não é mais a violência física e explícita. Na vigilância, a violência é silenciosa, quando não, invisível. Entendo que a vigilância não é amplamente interpretada como uma forma de violência porque a sociedade, de forma geral, tende a associar a violência a ações explícitas visualmente, a chamada violência gráfica. Sendo assim, o tema da pesquisa atual é, portanto, um desdobramento da minha pesquisa da Especialização em Poéticas Visuais.

Portanto, julgo necessário afirmar que este artigo é uma tentativa de explanar o processo de criação de um dos vídeos que pretendo realizar durante a minha pesquisa Linha de Pesquisa de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (UNESPAR - Campus II). Não tenho a pretensão de reafirmar verdades absolutas acerca da construção social que envolve o meu objeto de estudo. Busquei refletir sobre meu processo criativo e construir uma forma textual da minha prática como artista e pesquisadora, afim de contribuir para o enriquecimento dos estudos sobre Processos de Criação dentro do campo das Artes.

VIOLÊNCIA E VIDEOVIGILÂNCIA

Antes de me debruçar especificamente sobre o vídeo que pretendo produzir, me parece importante esclarecer as noções-base acerca de violência e videovigilância que adotei até agora durante minha pesquisa.

John Lawrence (1970, p. 35) nos diz que a violência pode ser definida como “toda a classe de ações que resultam, ou que se destinam a resultar, em ferimentos graves a vida ou suas condições materiais. (...) restrições físicas severas ou destruição de propriedade e comprometimento psicológico”. Porém, como aponta a pesquisadora em segurança pública Tiberius Hefflin em sua página na *internet*, “a violência não é apenas força. Em sua forma mais básica, ela pode ser interpretada como a retirada do poder de escolha”.

Trato aqui de duas formas de violência. A violência interpessoal física, que se manifesta classicamente por meio de golpes, uso de armas de fogo, instrumentos de tortura, e que muitas vezes resulta em mortes, e a violência coletiva psicológica, que não

apresenta sinais físicos evidentes. Meu estudo entende a videovigilância como uma forma de violência coletiva psicológica (que pode partir do poder governamental para a população e da população para a própria população) que registra a violência interpessoal física.

Como afirma Lawrence (1970, p. 49), “a violência nunca será eliminada; é um potencial humano permanente com o qual toda geração lida e não um “problema” que tem uma “solução”.

O filósofo francês Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir* (1975), mencionou o abandono progressivo da punição física, como por exemplo a extinção dos suplícios públicos e sistemas de marcação física organizados pelas autoridades e o surgimento subsequente das prisões como forma de punir o indivíduo por meio do isolamento. Além de notar a transição das formas de punição, Foucault alertou sobre a maneira na qual o poder é exercido na sociedade e com qual finalidade.

A ampliação do conceito do Panóptico, inicialmente problematizado por Foucault, é chamado de superpanóptico por estudiosos contemporâneos e define o avanço das técnicas de vigilância (HICKS, 2018). Tal avanço não só deu origem a um sistema global de monitoramento, em que o ato de vigiar e todos os julgamentos subsequentes acontecem em tempo real e a uma distância geográfica significativa, como também estendeu nossos sentidos naturais.

Assim como mostra o documentário *Nothing to Hide*, todo estado que utiliza técnicas de vigilância em massa, o faz fundamentalmente para ter certeza de que o poder estatal não será ameaçado pelo seu povo. Tal prática destrói o senso de liberdade da população e cria um sentimento de medo que permeia todas as práticas diárias das pessoas. Segundo William Binney, ex-diretor técnico da NSA, justificar a vigilância em massa como proteção e prevenção a possíveis ataques terroristas, roubos ou assassinatos é uma falha, como se pode notar por meio dos noticiários que exibem diariamente altas doses de violência.

O diretor de cinema alemão Michael Haneke disse em uma de suas entrevistas³, que não é possível inventar nada pior do que acontece na realidade. Não só concordo com o que ele diz, como também encontro nessa afirmação uma das justificativas para meu

3 <<https://www.cinemablend.com/new/Interview-Funny-Games-Director-Michael-Haneke-8141.html>>. Acesso em: 28 de jul. de 2019.

método de apropriação de conteúdos que já existem. Assim como ele, também acredito que é praticamente impossível criar qualquer coisa que seja mais assustadora do que o mundo em que vivemos.

A possibilidade técnica para a instalação de extensos circuitos de vigilância por câmeras nos espaços públicos, apesar de essencial, não pode ser considerada a única razão para a adoção passiva desse dispositivo em inúmeras cidades no mundo inteiro. O discurso da insegurança - causada seja pelo terrorismo, seja pelo crime organizado ou pela delinquência [sic] juvenil - indubitavelmente surge como importante fator de legitimação para essas políticas. É bastante factível que essa seja uma das principais razões para a ausência completa, ou quase completa, de qualquer questionamento a respeito da crescente instalação de câmeras de vigilância nas ruas e nos prédios (...). (CARDOSO, 2014, p. 22).

Como propõe o pesquisador Bruno Cardoso, professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a legitimação da videovigilância acontece através do discurso da insegurança, do medo da violência urbana, o que a torna quase inquestionável por parte da população. Nós confiamos e, conseqüentemente, aceitamos que as câmeras vigiem nossas ruas em troca da suposta segurança que ela proporciona.

GOSTAMOS DE VIOLÊNCIA?

Nós podemos não gostar da presença da videovigilância no nosso cotidiano, mesmo que alguns concordem com a sua eficácia em termos de segurança, mas parecemos gostar de consumir a violência que resulta destes registros.

Como uma espécie de comprovação das afirmações de Burke e Svendsen, pretendo analisar a interação dos indivíduos com conteúdos publicados em páginas da *internet* por meio de comentários e curtidas pró compartilhamento de material violento registrado pela videovigilância. Ainda estou no começo desta análise, bem como dos testes com os vídeos, mas separei um exemplo para compartilhar no presente artigo que julgo ser interessante como início de estudo.

A imagem abaixo, retirada de um vídeo no *site* YouTube, mostra uma mulher sendo esfaqueada pelo marido na saída de um *shopping* na cidade do Rio de Janeiro. A cena foi registrada por uma câmera de vigilância instalada no local.

Figura 2. Captura de tela no site YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vcE_utoX-N8>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.



É possível notar, na primeira captura de tela da página do vídeo, que o número de pessoas que gostaram do vídeo é bastante superior ao número de que não gostaram, indicando, assim, uma atração por vídeos de violência interpessoal física e gráfica⁴. Em seguida, vemos o comentário de uma pessoa que expressa a sua indignação ao se deparar com a tarja que esconde a ação anunciada no título do vídeo, que resulta na ausência de imagens de violência gráfica.

250

Figura 3. Captura de tela no site YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vcE_utoX-N8>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.

Vídeo mostra mulher sendo esfaqueada por marido em shopping na Tijuca Rio de Janeiro

94,075 views

👍 313 🗨️ 87 ➦ SHARE ≡+ SAVE ...

Figura 4. Captura de tela no site YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=vcE_utoX-N8>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.



clone do edu 1 month ago

Mano do ceu ai vc fala "imagens fortes" e bota censura po va a merda

👍 2 🗨️ REPLY

⁴ Não é a intenção do presente artigo discutir sobre feminicídio ou uma possível preferência de gosto de indivíduos por situações de violência específica contra a mulher, crimes de ódio por raça, crença ou orientação sexual.

A partir deste caso e levando em conta o demonstrativo de violência física capturado por câmeras de vigilância mostrado nos telejornais, é possível notar que o indivíduo está muito interessado no poder de sedução de imagens mostrando a violência gráfica, muitas vezes ignorando completamente sua ordem, causalidade, consequências ou qualquer outro fator circunstancial.

Como dito no início desta sessão, o intuito era comprovar pontualmente a atração por atos de violência explícita. Não é meu objetivo fazer, aqui, um amplo estudo de campo, com dados suficientes para afirmar completamente esta preferência, mas sim fazer uma sugestão desta inclinação.

O CORPO E SUA AUSÊNCIA NAS CÂMERAS DE VIGILÂNCIA

A princípio, pretendo produzir um vídeo com material extraído de câmeras de vigilância públicas (CFTVs + Câmeras IP) que registram a violência interpessoal física em espaços de uso comum, mas que também registram estes mesmos espaços sem a presença de seres humanos, com a intenção de refletir sobre a videovigilância que, com a intenção de registrar a violência, acaba por fornecer imagens do vazio, cenas sem corpos, paisagens a serem contempladas.

Argumento que a violência interpessoal física também pode ser entendida como uma forma de paisagem natural contemporânea na medida em que configura uma situação muito comum no cotidiano a ponto de se tornar parte daquilo que contemplamos em espaços públicos tanto quanto (e até mais, se partirmos da noção de que boa parte da população vive em grandes centros urbanos) as cenas onde não há a presença de seres humanos.

“Pode-se afirmar que a violência é repulsiva, mas podemos simplesmente afirmar que a violência é sublime. Não há nada que impeça que nenhum desses julgamentos seja legítimo. Em ambos os casos, estamos lidando com julgamentos de gosto - e o gosto estético não está necessariamente em conformidade com nossos julgamentos morais. (...) A violência pode dar origem a delícias estéticas, embora achamos isso moralmente deplorável”. (SVENDSEN, 2007, p. 82).

A violência interpessoal física pode ser entendida como uma espécie de paisagem natural contemporânea pela presença passiva no mundo em que vivemos hoje e como algo tão sublime quanto as paisagens da natureza por provocar o deleite estético.

“Tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (...) Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser – e são – deliciosos, como nossa experiência diária nos mostra.” (BURKE, 2013, p. 59).

Como Burke sugere, a experiência do sublime relacionada a atos de violência é distante, como por exemplo assistir a um ato de violência através de uma tela de computador, televisão ou celular ou ainda quando gravamos a violência que acontece diante dos nossos olhos, mas sabemos não estar sob ameaça de tal violência, ela pode ser considerada uma experiência sublime.

“Observa-se comumente que objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou outras semelhantes, a fonte de um tipo de prazer muito intenso. (...) O contentamento tem sido atribuído, em primeiro lugar, ao alívio sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas uma ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males cuja a representação assistimos.” (BURKE, 2013, p. 63).

A realidade, então, passa a ser entendida como ficcional, justamente pelo distanciamento que as telas nos proporcionam, como disse. A partir daí, estamos livres de qualquer ameaça real, prontos para consumir a tragédia da vida diária dos outros. A afirmação de Burke nos ajuda a compreender porque não gostamos de sofrer atos de violência, mas estamos dispostos a consumi-la como entretenimento. A violência registrada pela videovigilância passa a ser, então, uma espécie de realidade distante, facilmente confundida com a ficção, como nos filmes do diretor de cinema alemão Michael Haneke, por exemplo.

Como exposto, Svendsen, ao lado de Burke, associa a violência física a sensação de Sublime. Os dois argumentam que o nosso fascínio acerca daquilo que nos causa terror, medo, do que atinge nosso instinto de autopreservação não é algo novo. Atos violentos são muito sedutores e capazes de apreender nossa atenção com alto grau eficácia.

É interessante notar que, pelo fato de que este tipo de situação nos coloca em estado de alerta, a resposta mais óbvia seria evitar a exposição a situações assim, mas o que acontece em muitos casos é que nós podemos gostar ao invés de procurar nos distanciarmos deste tipo de ocasião, justamente pela sedução experienciada.

Além disso, uma das principais razões para essa busca por aproximação de situações que nos causam terror ao invés do desejo de nos afastar, é que essas experiências nos proporcionam uma espécie de satisfação, de deleite. O conceito de deleite, segundo Burke (2013), indica a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo, que é diferente do prazer positivo - o prazer obtido através de uma atividade naturalmente prazerosa, como por exemplo comer um pão com manteiga derretida -, mas uma espécie de prazer derivado do sentimento de alívio, resultante do distanciamento do perigo real.

EXPERIMENTOS

A busca por câmeras de vigilância públicas e de fácil acesso não é tão simples quanto pode parecer. Há, obviamente, uma quantidade gigantesca de endereços eletrônicos que compilam *streamings* de câmeras de vigilância públicas, mas encontrar imagens que se adequem a meus critérios formais e conceituais exige esforço, dedicação, horas buscando câmeras e mais horas encontrando aquilo que entendo como “a cena perfeita”. Meu conceito de perfeição, aqui, é sobre enquadramentos interessantes, contrastes, uma determinada qualidade nos arquivos de vídeo, a clareza na cena a ser assistida. Como ainda estou no início da pesquisa, não acumulei um banco razoável de tais cenas, por isso me limitei aqui a apenas compartilhar duas das tentativas que produzi até agora.

Meu primeiro experimento relacionando paisagens naturais e a violência física interpessoal resultou na justaposição de duas imagens brutalmente contrastantes. Na imagem da esquerda, a câmera de vigilância registra a neve caindo em uma floresta na Sibéria, no dia sete de julho de 2019. Na imagem ao lado, o registro é de um homem agredindo uma mulher nas ruas de Mianyang, China, no dia vinte e dois de junho de 2019.

Os dois vídeos são capazes de nos trazer a sensação de deleite, uma por sua beleza natural e outra por sua potência agressiva. Nos dois casos somos confrontados com um forte apelo estético, mas com origens distintas. Ao justapor os dois vídeos, minha

intenção é criar um confronto entre as duas situações tão díspares. Provocar o choque entre uma imagem pacífica, contemplativa, que nos coloca quase em um estado imersivo de relaxamento, e outra que nos joga a indignação e ao mesmo tempo desperta em nós o prazer estético, tanto quanto a primeira imagem.

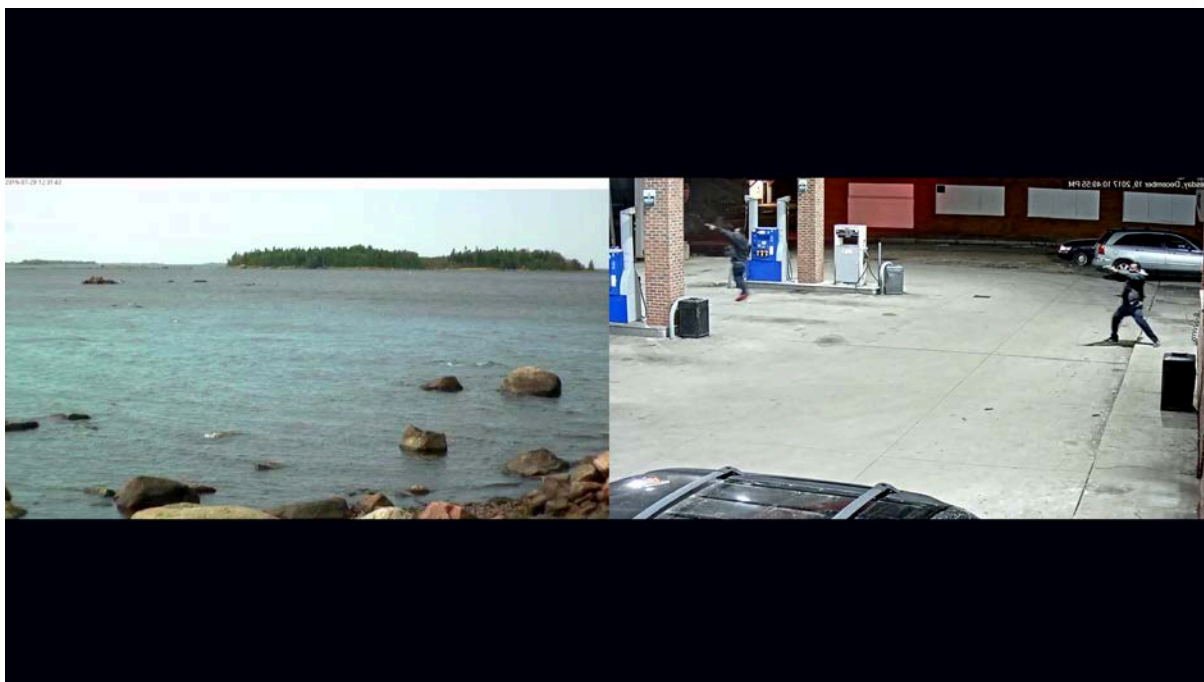
Figura 5. Experimentos com justaposição de registros de câmeras de vigilância.



Fonte: **acervo pessoal, 2019**

Na composição a seguir, vemos outro exemplo de meu experimento com estas duas ordens de imagens capturadas pela videovigilância. A primeira imagem mostra o balanço calmo das ondas no mar da ilha de Yttre Granskärsören, na Finlândia, no dia vinte e seis de julho de 2019, enquanto na segunda cena vemos um tiroteio entre gangues em local não identificado no dia dezenove de dezembro de 2017. Na cena que mostra a violência, dois homens são flagrados atirando contra outros homens que estão fora de quadro, enquanto tentam se proteger do contra-ataque.

Figura 6. Experimentos com justaposição de registros de câmeras de vigilância.



Fonte: acervo pessoal, 2019.

Tenho coletado imagens que ilustram estes dois momentos tão distintos entre si e pretendo continuar experimentando a justaposição destas imagens. Como o próprio processo de criação prevê, ainda estou em fase de experimentação pura, de refletir sobre o meu processo e os pequenos resultados que nascem destes experimentos.

255

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo foi elaborado com o intuito de compartilhar parte do meu processo de criação de um dos vídeos que irá compor meu trabalho prático dentro do Programa de Mestrado em Cinema e Arte do Vídeo. Como parte importante de todo processo criativo, experimentações, dúvidas, indagações permeiam o caminho, bem como a excitação e entusiasmo.

Até o presente momento, tenho em mente continuar os estudos mencionados aqui, bem como o processo de justaposição de tipos de cenas registradas por câmeras de vigilância, afim de criar um vídeo que será exibido em uma instalação junto a outros vídeos, fotografias e textos como conclusão do meu período dentro do Programa de Mestrado.

Acredito que quando se valoriza muito a chegada e se esquece do caminho, fica muito mais difícil apreciar as tentativas e erros que o processo inevitavelmente proporciona. Quando se considera o processo como um dos pontos principais, as tentativas e erros passam a ser material de aprendizado, de aventura, de uma série de coisas que enobrecem qualquer prática humana.

Portanto, não posso afirmar certezas além das que aqui já expus porque, como resultado do experimento, caminhos novos poderão ser encontrados, fazendo com que o rumo de minha perspectiva atual ainda sofra desvios e mudanças de direção.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. 1ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CARDOSO, Bruno de Vasconcelos. **Todos os olhos**: videovigilâncias, voyeurismos e (re) produção imagética. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Faperj, 2014.

CURIOSO É VOCÊ. **Vídeo mostra mulher sendo esfaqueada por marido em shopping na Tijuca Rio de Janeiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vcE_utoX-N8>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

HEFFLIN, Tiberius. **Surveillance as Violence**. Disponível em: <<https://www.unroutable.me/blog/2016/6/15/surveillance-as-violence>>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

LAWRENCE, John. **Violence**. Social theory and practice journal, Volume 1, 1970. **NOTHING TO HIDE**. Direção de Marc Meillassoux. Alemanha/França, 2017. (86 min.): son.; color.

SVENDSEN, Lars Fr. H. **A philosophy of fear**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.

Recebido em: 13/04/2020

Aceito em: 20/07/2020

DIFERENTE DA COR DO BREU: ORGANIZAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO EM CENA

Leandro de Ávila¹

RESUMO: Este artigo foi apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina de Prática de Pesquisa III, do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, na Universidade Estadual do Paraná – Campus II Faculdade de Artes do Paraná, no ano de 2017. Construí minha pesquisa corporal contemplando 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. Relatado neste artigo 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*; relatado 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; relato o significado/sentido das memórias de cada corpo na construção dramática, a fim de construir a ressignificação e transformação de dueto para solo; ressignifico as memórias corporais dos três *partners* e a memória do meu corpo articuladas, a fim de reestruturar a composição dramática em solo. Coloco que as minhas memórias, lembranças em meu estado corporal que permanecem, continuam a habitar o meu corpo e compor minha ação, e o que permanece no meu corpo e meus movimentos são acessados na condição de intérprete criador de significados/ressignificados/significados, únicos em minha dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Corpo em cena; Memórias corporais.

DIFERENTE DEL COLOR BREU: ORGANIZACION Y RESTIGNIFICACIÓN DEL CUERPO EM ESCENA

257

RESUMEN: Este artículo fue presentado como requisito parcial para aprobación en la disciplina de Práctica de Investigación III, del Curso de Bachillerato y Licenciatura en Danza, en la Universidad Estadual del Paraná - Campus II Facultad de Artes del Paraná, en el año 2017. Construí mi investigación corporal contemplando la resignificación y las memorias corporales, en un análisis relacional de un trabajo dramático vivido en la escena por tres años en forma de dueto (yo y más tres *partners*) como posibilidad y potencialidad de organización escénica. En este artículo los procedimientos de construcción y presentación a fin de distinguir lo que quedó en mi cuerpo de memoria corporal, en la relación con los tres *partners*; relatado mis memorias corporales oriundas de la relación con los tres *partners*, durante tres años, en que este dueto permaneció en escena, a fin de construir argumentos que definen y distinguen cada una de las tres relaciones; relato el significado/sentido de las memorias de cada cuerpo en la construcción dramática, a fin de construir la resignificación y transformación de dueto a suelo; resignifico las memorias corporales de los tres *partners* y la memoria de mi cuerpo articuladas, a fin de reestructurar la composición dramática en suelo. Coloco que mis memorias, recuerdos en mi estado corporal que permanecen, continúan habitar mi cuerpo y componer mi acción, y lo que permanece en mi cuerpo y mis movimientos son accedidos en la condición de intérprete creador de significados/resignificados/significados, únicos en mi danza.

PALABRAS CLAVE: Danza; Cuerpo en escena; Memorias corporales.

¹ Licenciado e Bacharel em Educação Física na Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); Pós-graduado em Dança e Consciência Corporal na Universidade Gama Filho (UGF); Pós-graduado em Arte, Educação e Terapia na Faculdade São Braz (FSB); Licenciado e Bacharel em Dança na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: avila.leandro@hotmail.com