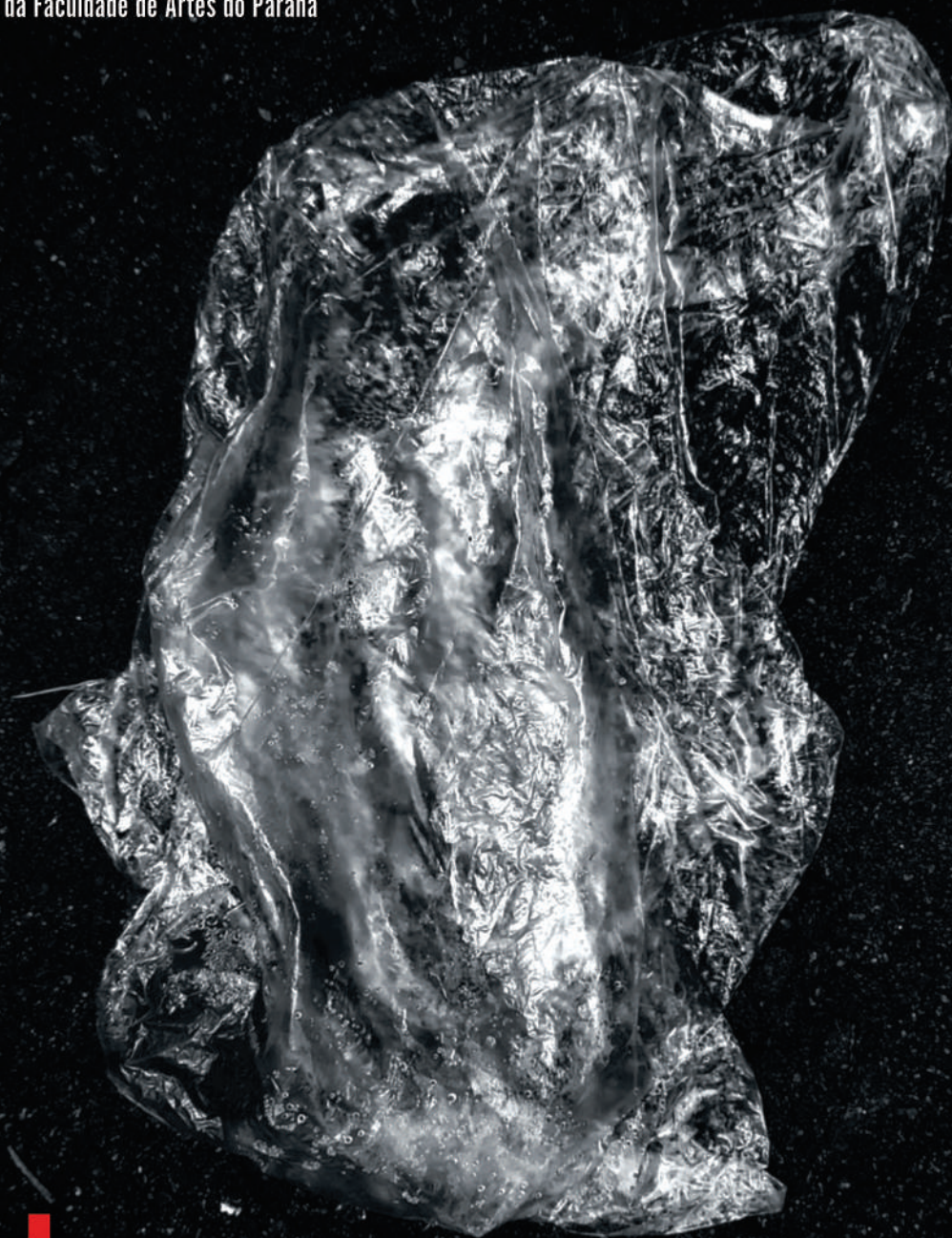


revista científica de  
**ARTES**

da Faculdade de Artes do Paraná



JAN  
JUN 2023

VOL.º 28 Nº 01

**ISSN**

Estética do Corpo e do Movimento:  
*incursões no campo das artes*

## APRESENTAÇÃO

A **Revista Científica de Artes/FAP** é uma publicação semestral da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR), criada em 2006 e voltada à divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e traduções na área das Artes, em suas mais variadas formas de análise interdisciplinar.

No número atual, o periódico apresenta o Dossiê “Estética do Corpo e do Movimento: incursões no campo das artes”, organizado pelos professores Dra. Cristiane Wosniak, Dr. Anderson Bogéa e Ma. Izis Tomass. O Dossiê reúne artigos, entrevistas, resenhas e tradução de autoras e autores focados em questões relativas ao corpo e ao movimento, em diversas perspectivas e modos de articular com as artes.

**Cristiane Wosniak** é professora de Semiótica e Linguagem Audiovisual no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar – campus de Curitiba II/FAP). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFPR – linha LiCorEs (Linguagem, Corpo e Estética na Educação). É doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens e líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (CNPq/PPG-CINEAV/Unespar), além de membro do GP Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, linguagem e teatralidades (CNPq/PPGE/UFPR) e do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV).

**Anderson Bogéa** é professor de Estética e Filosofia da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), nos cursos de Artes Visuais, Dança e Teatro. Graduado em Filosofia pela UFMA, Mestre em Filosofia pela UFPB e Doutor em Filosofia pela UFPR. É membro do GT de Estética da ANPOF, do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS) e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV).

**Izis Tomass** é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com coorientação pela School of European Languages, Culture and Society, University College London (SELCS/UCL). É membro do Renaissance Society of America (RSA), coordenadora do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e tradutora associada à Universidade de Michigan (UMICH).

Desejamos uma ótima leitura!!!

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto  
(editores)

**GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ**  
**Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

**Universidade Estadual do Paraná**  
**Campus de Curitiba II**  
**Faculdade de Artes do Paraná**  
**Divisão de Pesquisa E Pós- Graduação**

**Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana**

**Reitor / Rector:** Profa. Dra. Salete Machado Sirino

**Vice-Reitor / Vice-Rector:** Prof. Dr. Edmar Bonfim de Oliveira

**Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana**

**Diretora / Dean:** Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

**Vice-Diretor / Vice-Dean:** Prof. Me. Dráusio Fonseca

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program**

**Coordenador / Coordinator:** Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva

**Editores / Editors:** Profa. Dra. Luciana Barone e Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto

**Equipe Técnica Periódicos/Fap**

**Diagramadora / Diagrammer:** Laura Bortolozzo Silva

**Assessora Técnica (Revisão Da Língua Inglesa)/ Technical Advisor (English Language Proofreader):** Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

**Revisão da Língua espanhola / Spanish Language Proofreader:** Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Vedeia

**Revisão da Língua francesa / French Language Proofreader:** Profa. Dra. Nadia Moroz Luciani

**Estagiária das Revistas FAP / FAP Magazine Intern:** Laura Bortolozzo Silva

**Técnicos / Technicians**

**Imagem da Capa / Cover Image:** Carlos Nigro

**Projeto Gráfico / Graphic Design:** Ricardo Peixoto

**Bibliotecário / Librarian:** Ma. Mary Tomoko Inoue

**Organizadores Do Dossiê / Organizers Of The Dossier:**

Profa. Dra. Cristiane Wosniak

Prof. Dr. Anderson Bogéa

Profa. Ma. Izis Tomass



**PARECERISTAS AD-HOC / ADVISORS****Dr. Anderson Bogéa**

Universidade Estadual do Paraná

**Dra. Cristiane Wosniak**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Ma. Izis Dellatre Bonfim Tomass**

Universidade Federal de Minas Gerais

**Dr. Luciano Parreira Buchmann**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Robson Rosseto**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Samira Souza Brandão**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC

**Dra. Sarah Marques Duarte**

Universidade Estadual do Paraná/EMBAP

**Dra. Sonia Tramujas Vasconcellos**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Stela Regina Fischer**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Ulisses Quadros de Moraes****Galetto**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD****Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)****Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)****Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)****Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)****Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)****Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)****Dra. Cynthia Schneider (IFPR)****Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)****Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)****Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)****Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)****Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)****Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)****Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)****Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)****Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)****Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)****Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)****Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)****Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)****Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)****Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)****Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)****Dr. Raphael de Boer (FURG)****Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)****Dra. Rosane Kaminski (UFPR)****Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)****Dra. Sandra Fischer (UTP)****Dra. Sônia Tramujas (Unespar)****Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)****Dr. Walter Lima Torres (UFPR)**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil

Telefone: +55 41 3250-7339

© 2023 Universidade Estadual do Paraná

UNESPAR – Campus de Curitiba II

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica / FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

**TODOS OS DIREITOS RESERVADOS**

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:  
LATINDEXINDEX  
COPERNICUS INTERNATIONAL  
SUMÁRIOS.ORG

Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.28 n.1 (jan./ jun., 2023).

Curitiba: FAP, 2023 - 583p.

Semestral ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos.

I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705 CDU 7(05)

## ARTIGOS

### Ritualidades de corpos e movimentos

#### 02 **Apresentação**

Luciana Barone e Francisco Gaspar Neto

#### 09 **Editorial**

##### **Um Editorial sobre corpos e movimentos**

Cristiane Wosniak, Anderson Bogéa e Izis Tomass

#### 16 **O pensamento e a terra**

Ana Rita Nicolliello

#### 33 **BaianaSystem: Antropofagia é aqui**

Laura Belisário e Rachel Cecília de Oliveira

#### 54 **Os corpos em luta: aspectos epistemológicos da prática de artes marciais**

Alexandre Meyer Luz

#### 79 **Quando a arte e o artista se misturam: a Capoeira Angola e a luta pela liberdade**

Felipe Araujo Fernandes

#### 110 **Escrevivências sobre corpo, dança e(m) educação no cenário acadêmico brasileiro**

Mauricio Barbosa de Lima

#### 131 **A quem interessam minhas memórias dançadas na escola?**

Fernando Nascimento

#### 158 **Materialização da imaginação: processos de criação de Carolina Bianchi**

Luisa Jacques Dalgarrondo

#### 181 **O trabalho do ator e emoções: um diálogo entre Neurociência das emoções e memória das emoções de Stanislavski**

Ronald Rosa e Bárbara Tavares

#### 209 **Corpografias em performances de canção ao vivo: entre o Pop e o campo experimental**

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

#### 237 **Caminhos: a bicicleta como instrumento de arte**

Guilherme Caldas Santos

# ARTIGOS

## Visualidades de corpos e movimentos

264 **A experiência estética nos videogames**

Guilherme Foscolo

281 **Horror cósmico e exterioridade radical**

Walter Menon Jr.

299 **L'horreur cosmique et l'extériorité radicale**

Walter Menon Jr.

317 **Movimentos de acoplamento corpo-solo na  
poética de artistas latino-americanes**

Sarah Marques Duarte

339 **Confluências entre arte e natureza na  
contemporaneidade em corpos latino-americanes  
[como entidades] nas Artes Visuais: Ana Mendieta,  
Panema e Uýra Sodoma**

Gislaine Pagotto

368 **Performance arte: práticas simultâneas,  
coletivas e colaborativas**

Eduardo Cardoso Amato e Amabilis de Jesus da Silva

392 **Corpos-territórios em museus – espaço de  
criação/educação**

Nathalia Teodósio Vieira

409 **Clint Eastwood: ator e diretor**

Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

433 **Pornografia e gravura: movimentos políticos  
dos corpos e das imagens estáticas entre o séc. XVI  
e XX**

Wilson Roberto da Silva

462 **Apropriações poéticas de biossensores: uma  
abordagem sobre o corpo monitorado na arte**

Ricardo de Pellegrin e Rebeca Lenize Stumm



## RESENHAS

479 **Arte e(m) educação: reflexões resultantes da experiência do corpo no mundo**

Cristiane Wosniak

490 **O que pode mover o meu corpo na escola?: perspectivas para o ensino da dança na Educação Básica**

Matheus dos Anjos Margueritte

## ENTREVISTAS

496 **O corpo visual e o *corpus* plástico: entrevista com Adriana Tabalipa**

Christopher Jonathan Moro

504 **"*Performance as embodied thinking*": entrevista com Marilyn Arsen**

Izis Tomass

520 **"*Performance as embodied thinking*": interview with Marilyn Arsem**

Izis Tomass

536 **Performance como risco, perversão e transgressão: entrevista com Maikon K**

Anderson Bogéa

## TRADUÇÃO

549 **Somaestética: uma proposta disciplinar, de Richard Shusterman**

Anderson Bogéa e Izis Tomass

## UM EDITORIAL SOBRE CORPOS E MOVIMENTOS

É lugar-comum afirmar que foi, principalmente, na Modernidade que as análises acerca das faculdades sensíveis deixaram de estar em segundo plano na tradição da filosofia ocidental, dada a predominância de investigações ligadas ao "espírito" ou ao transcendente. Porém, apesar do advento da Estética como disciplina filosófica autônoma no século XVIII, tais incursões parecem ter ocorrido ainda de maneira um tanto tímida. Contudo, justamente ao considerar o âmbito da Estética – que tem como um de seus principais aspectos a Filosofia da Arte – é certo que dificilmente podemos seguir nessas análises sem considerar os aspectos ligados ao sensível e, mais especificamente, ao corpo. Este que, mesmo antes da arte da performance se estabelecer como esse plano intermediário entre as artes, sempre foi o principal suporte (*medium*) para a produção e para o fazer de quaisquer artistas, sejam pintores, artistas da cena, musicistas, artistas da dança ou poetas. O corpo de tais artistas sempre foi mecanismo fundamental para o seu fazer artístico, fosse para executar movimentos coreográficos, para realizar pinceladas, expressar sentimentos pelas feições do seu rosto, ou utilizar suas cordas vocais para recitar métricas ou entoar versos.

Nesse sentido, urge dedicarmos nossas análises ao corpo como instrumento e ponto de partida das produções artísticas, mas também do movimento produzido por esse mesmo corpo. Na *poiesis* artística, o movimento parece ser um dos principais frutos de corpos, seja em uma visão mais tradicional acerca das formas artísticas, seja em uma perspectiva mais contemporânea e de vanguarda. Apesar de ainda haver certa predominância de reflexões estéticas que mirem certa estabilidade conceitual – a qual visa ou a adequação da arte a antigas categorias, ou a apreensão do acontecimento artístico em uma determinada definição –, a presença corpórea nessas produções é inegável. Nesse sentido, o corpo é uma existência inerente a todas as artes e, por conseguinte, a presença de suas múltiplas movimentações é nítida e irrefutável tanto no artista, quanto no processo de feitura, como também no próprio resultado de tal processo. Essa multiplicidade de deslocamentos presentes e pulsantes em toda e qualquer arte produzida no sensível, *por meio de* e *em* um corpo, é

precisamente um dos fatores constitutivos daquilo que torna tal produção inesgotável, com infinitudes de fluxos, energias e circulações se conectando, desconectando-se, mutando-se, fazendo-se a todo instante.

Tais reflexões trazem consigo questionamentos patententes: o que seriam, propriamente, esses corpos e movimentos? Como eles se dariam e de que modo se constituiriam, tanto no processo criativo quanto no momento em que a arte se presentifica? De que modo se desenham e como podemos rastreá-los? Seriam eles, afetos? Seriam eles somente afetos? Eles se moldam de acordo com o ambiente em que se realizam? Quais corpos produzem que tipo de arte? Qual o papel da ausência de movimento nos corpos para produções artísticas? É possível pensarmos uma dinâmica de criação de movimento sem corpos? Que diferença existe quanto aos corpos entre artes tradicionais e de vanguarda? Nessa perspectiva, a proposta deste dossiê buscou reunir contribuições que pensam e investigam os processos artísticos que são produzidos nos corpos, por meio dos corpos e a partir dos corpos bem como os movimentos gerados nesses processos. Abarcando investigações no âmbito da estética e filosofia da arte, bem como no contexto da teoria e história das artes, de modo que tanto o corpo que dança, encena e performa quanto o corpo que pinta, joga, canta, toca, esculpe, projeta e registra os movimentos presentes nesses processos, além dos eventos ou objetos resultantes, estejam aqui contemplados.

O valor deste dossiê se apresenta na conexão e articulação entre pesquisas oriundas de lugares muito distintos, além de uma ampliação cada vez maior da participação da filosofia nas investigações sobre os temas aqui tratados como centrais. Assim, o dossiê está composto de dezenove artigos, três entrevistas, duas resenhas, e uma tradução inédita do texto de Richard Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. A seção de artigos é subdividida em duas subseções: I – Ritualidade de corpos e movimentos; e, II – Visualidade de corpos e movimentos. O primeiro grupo de artigos é aberto com *O pensamento e a terra*, da pensadora-dançarina Ana Rita Nicolliello, que em sua escrita ensaística defende uma noção de pensamento deambulatório como ato de corpo inteiro, uma reflexão que surge de sensações, afetos e um estar no mundo. Em seguida, podemos ler o texto *BaianaSystem: Antropofagia é aqui*, em que Laura Belisário e Rachel Cecília de Oliveira partem do conceito de Antropofagia para analisar a trajetória do grupo musical baiano,



atualizando o princípio antropofágico para além de Oswald de Andrade e da Tropicália, propondo uma comunhão e comunicação entre corpos em movimento.

Na sequência da seção, Alexandre Meyer Luz nos entrega uma análise filosófica sobre o conceito de arte marcial em *Os corpos em luta: aspectos epistemológicos da prática de artes marciais*, investigando em seguida os modos como os corpos são utilizados e o desempenho desses corpos durante as lutas. Assim, continuando a temática do artigo anterior, em *Quando a arte e o artista se misturam: a Capoeira Angola e a luta pela liberdade*, Felipe Araujo Fernandes analisa a Capoeira como luta-dança-jogo, em um diálogo com as ideias de cena, movimento, ritual, tempo, e pensando na centralidade do corpo para essa prática ancestral. A seguir, Mauricio Barbosa de Lima, em *Escrevivências sobre corpo, dança e(m) educação no cenário acadêmico brasileiro*, apresenta uma pesquisa sobre corpos, dança, performance e educação a partir do conceito de escrevivência, indicando como a experiência étnica e de gênero atravessa as narrativas construídas por corpos pretos e afeminados sobre si mesmos, e que mostra que a expressão “corpo teórico” nunca fez tanto sentido. Também em uma escrita de si, Fernando Nascimento nos brinda com um relato analítico sobre como as suas experiências na dança na educação básica da escola pública incidem sobre sua formação de *artistaprofessor*, em *A quem interessam minhas memórias dançadas na escola?*

Em *Materialização da imaginação: processos de criação de Carolina Bianchi*, Luisa Jacques Dalgalarondo analisa a trajetória da dramaturga, diretora e performer através de duas obras *LOBO*, de 2018, e *O Tremor Magnífico*, de 2020, e como Bianchi desenvolve seus procedimentos de criação orientando seus performers a partir de uma ação imaginada. Também pensando o contexto cênico, Ronald Rosa e Bárbara Tavares apresentam, em *O trabalho do ator e emoções: um diálogo entre Neurociência das emoções e Memória das emoções de Stanislavski*, uma investigação sobre o papel das emoções, entendidas como reações ambientais, no processo de criação cênica, a partir de um paralelo entre teatro e neurociência. Dois artigos concluem essa primeira subseção, Felipe Saldanha Odier apresenta *Corpografias em performances de canção ao vivo: entre o Pop e o campo experimental*, onde se propõe a pensar a corpografia proporcionada pela performance no contexto de shows de músicas cantadas. E, por fim, Guilherme Caldas Santos apresenta o artigo *Caminhos: a bicicleta como*

*instrumento de arte*, no qual vemos uma investigação sobre um corpo movente sob duas rodas. Por meio de suas proposições artísticas de exploração rizomática-urbanística, o autor promove uma reflexão sobre a bicicleta como elemento estético-tecnológico.

O segundo grupo dessa seção de artigos, intitulada “II – Visualidades de corpos e movimentos”, é aberta com o artigo de Guilherme Foscolo, *A experiência estética nos videogames*, em que o autor se propõe a refletir sobre uma dupla polêmica envolvendo a experiência estética dos videogames: a de pensar tais jogos eletrônicos como esporte e como arte, fornecendo uma excelente abertura de pauta em um campo pouco explorado pela Estética. Por sua vez, Walter Menon Jr. nos convida a pensar um dos tópicos principais deste dossiê a partir de uma perspectiva negativa. Em *L’horreur cosmique et l’extériorité radicale [O horror cósmico e a exterioridade radical]*, Menon investiga as possibilidades de uma ontologia inorgânica e incorpórea a partir das obras de H. P. Lovecraft e F. L. Romandini. Contudo, se o texto anterior propõe a incorporealidade como princípio ontológico, Sarah Marques Duarte vai num rumo completamente contrário ao escrever *Movimentos de acoplamento corpo-solo na poética de artistas latino-americanes*, e fomentar uma reflexão sobre experimentações artísticas que partem do binômio corpo-terra, propondo cada vez mais chafurdar a terra, e diminuir a distância em relação ao solo. E, em direção comum segue Gislaïne Pagotto, em *Confluências entre arte e natureza na contemporaneidade em corpos latino-americanes [como entidades] nas Artes Visuais: Ana Mendieta, Panema e Uýra Sodoma*, que propõe um olhar a partir de proposições artísticas latino-americanas que partem da premissa do corpo-obra, tensionando as relações entre natureza, cultura e arte.

Ainda seguindo a linha de reflexões sobre a arte da performance, Amabilis de Jesus da Silva e Eduardo Amato, em *Performance arte: práticas simultâneas, coletivas e colaborativas*, apresentam um amplo panorama memorialístico sobre uma rede de encontros colaborativos entre *performers* que trabalham em diversas partes do planeta, em um recorte com ampla variação temporal e espacial. Ao passo que Nathalia Teodósio Vieira, em *Corpos-territórios em museus – espaço de criação/educação*, investiga como a Arte/Educação em um espaço museal constrói saberes intercedidos por memórias, histórias e identidades, dialogando com sujeitos

que têm suas experiências estético-artísticas transformadas a partir de seus corpos no museu. Por seu turno, em *Clint Eastwood: ator e diretor*, Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo analisa a trajetória artística de Eastwood, como diretor e ator, recorrendo aos conceitos de clássico e pós-clássico, além da teoria do Gesto Psicológico de Michael Chekhov. Já Wilson Roberto da Silva elabora um estudo panorâmico, em *Pornografia e gravura: movimentos políticos dos corpos e das imagens estáticas entre o séc. XVI e XX*, sobre como o corpo pornográfico foi representado por meio da gravura em movimentos do ato sexual. Assim, finalizando a segunda subseção de artigos temos o texto *Apropriações poéticas de biossensores: uma abordagem sobre o corpo monitorado na arte*, de Ricardo de Pellegrin e Rebeca Lenize Stumm, no qual autor e autora investigam a utilização de biossensores para monitoramento dos corpos na produção de arte contemporânea, a partir de uma abordagem que associa neurociência e o campo das artes visuais.

A seção de entrevistas apresenta os frutos de algumas atividades realizadas pelo PHI-COMOV (Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento), desde 2021 –, a partir de convites efetuados, por seus membros, a artistas-pesquisadores envolvidos/as com as artes performativas e/ou artes do corpo. Em *O corpo visual e o corpus plástico: entrevista com Adriana Tabalipa*, Christopher Jonathan Moro traz para o foco o pensamento da artista – nascida em Curitiba e radicada no Rio de Janeiro – acerca do corpo, do movimento, do fluxo e das metáforas existentes em sua prática de *performance art*. Tabalipa é artista visual performer, gravadora, pintora, desenhista e livre-pensadora. Nesta entrevista, Moro consegue trazer à tona o credo artístico de sua entrevistada: o corpo existente no tempo e no espaço, como lugar singular dos sentidos.

Em *"Performance as embodied thinking": interview with Marilyn Arsem*, Izis Tomass apresenta, ao longo de 16 páginas, uma potente discussão/conversa com/sobre a artista da performance e ex-professora da *School of the Museum of Fine Arts*, Boston (SMFA). Arsem expõe, com muita clareza, experiências e aprendizados nos seus mais de quarenta anos de contato com a prática e o ensino da performance, seja institucionalmente ou em workshops ministrados mundo afora. Anderson Bogéa, por sua vez, em *Performance como risco, perversão e transgressão: entrevista com Maikon K*, nos apresenta o percurso investigativo do artista do corpo, cuja experiência



encontra-se calcada em influências xamânicas, trazendo para as suas performances, além do êxtase, elementos como sexualidade, risco e transgressão. Nesta esclarecedora entrevista, Maikon K indica a Bogéa como os limites, entendidos como convenções e normas sociais, podem ser tensionados e deslocados pelo trabalho artístico.

A seção de resenhas, que compõe o presente dossiê, tem início com o trabalho de Cristiane Wosniak, denominado *Arte e(m) educação: reflexões resultantes da experiência do corpo no mundo*. Trata-se da resenha do livro *Arte & pensamento estético* (2021), uma publicação decorrente de um conjunto de textos de Marcos H. Camargo, publicados ao longo dos últimos 14 anos. O objetivo do autor é oferecer praticidade na busca de leituras e consultas aos/às interessados/as em pesquisas sobre educação, arte, filosofia e estética como produtoras de conhecimento. Já Matheus dos Anjos Margueritte é o autor da resenha denominada *O que pode mover o meu corpo na escola?: perspectivas para o ensino da dança na educação básica* que, por sua vez, se reporta à dissertação *Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar*, escrita pelo professor e pesquisador Me. Jair Mario Gabardo Junior, em 2020, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná.

Por último, a seção de tradução apresenta o texto *Somaestética: uma proposta disciplinar*, traduzido por Anderson Bogéa e Izis Tomass, mediante autorização do autor, a partir de texto originalmente publicado pelo filósofo Richard Shusterman e denominado “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”, como último capítulo do livro *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*. (2nd ed. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000). O texto é uma apresentação didática da disciplina estruturada pelo autor a partir de suas referências na tradição do pragmatismo estadunidense, das tradições filosóficas analítica e continental, além de sua ampla experiência em educação somática. É preciso destacar que, nesta original empreitada, os tradutores tomaram algumas decisões, no sentido de manter o texto o mais fiel possível ao estilo do autor. As passagens citadas por Shusterman, em geral, foram traduzidas diretamente da versão em inglês utilizadas pelo autor. Nesses casos, Bogéa e Tomass disponibilizaram, ao final do texto traduzido, uma lista das obras referenciadas por Shusterman e que foram publicadas em português no Brasil.

Desse modo, esperamos que artistas, pesquisadores e diletantes das mais variadas artes encontrem nessas páginas um lugar de provocação e estímulo para suas próprias reflexões, no desejo de ampliarmos cada vez mais esse subcampo na Estética e Filosofia da Arte, que é o voltado às investigações do corpo e do movimento. Aproveitamos ainda para agradecer às autoras e autores que colaboraram com este dossiê, aos editores da revista, professora Luciana Barone e professor Francisco Gaspar Neto, e a todas as demais pessoas envolvidas em todas as etapas do processo de edição de uma revista como essa, que exige dedicação e disposição.

Cristiane Wosniak  
Anderson Bogéa  
Izís Tomass

## O PENSAMENTO E A TERRA

Ana Rita Nicolliello<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio é uma reflexão sobre a pergunta “*qual é a relação do pensamento com a Terra?*”, colocada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *O que é a Filosofia?* Partindo de uma perspectiva situada que engloba experiências em primeira pessoa com mudanças, trânsitos e deslocamentos, além da prática da caminhada e da dança, agencio-me com algumas aliadas e aliados para defender as potências do *pensamento deambulatório*, isto é, do pensamento compreendido enquanto movimento intensivo do corpo; enquanto instância não separada e nem acima das sensações e dos afetos, mas constituída por eles. O *pensamento deambulatório* é uma atividade sensível e de produção de sentido que se ancora no chão e que se expressa como rastro de movimentos do corpo. É um pensamento que toma posição, que é consciente de sua parcialidade e de sua necessidade de formar redes, e que, por todas essas razões, pode sonhar novas paisagens na Terra.

**Palavras-chave:** pensamento; movimento; sensível.

## THE THOUGHT AND THE EARTH

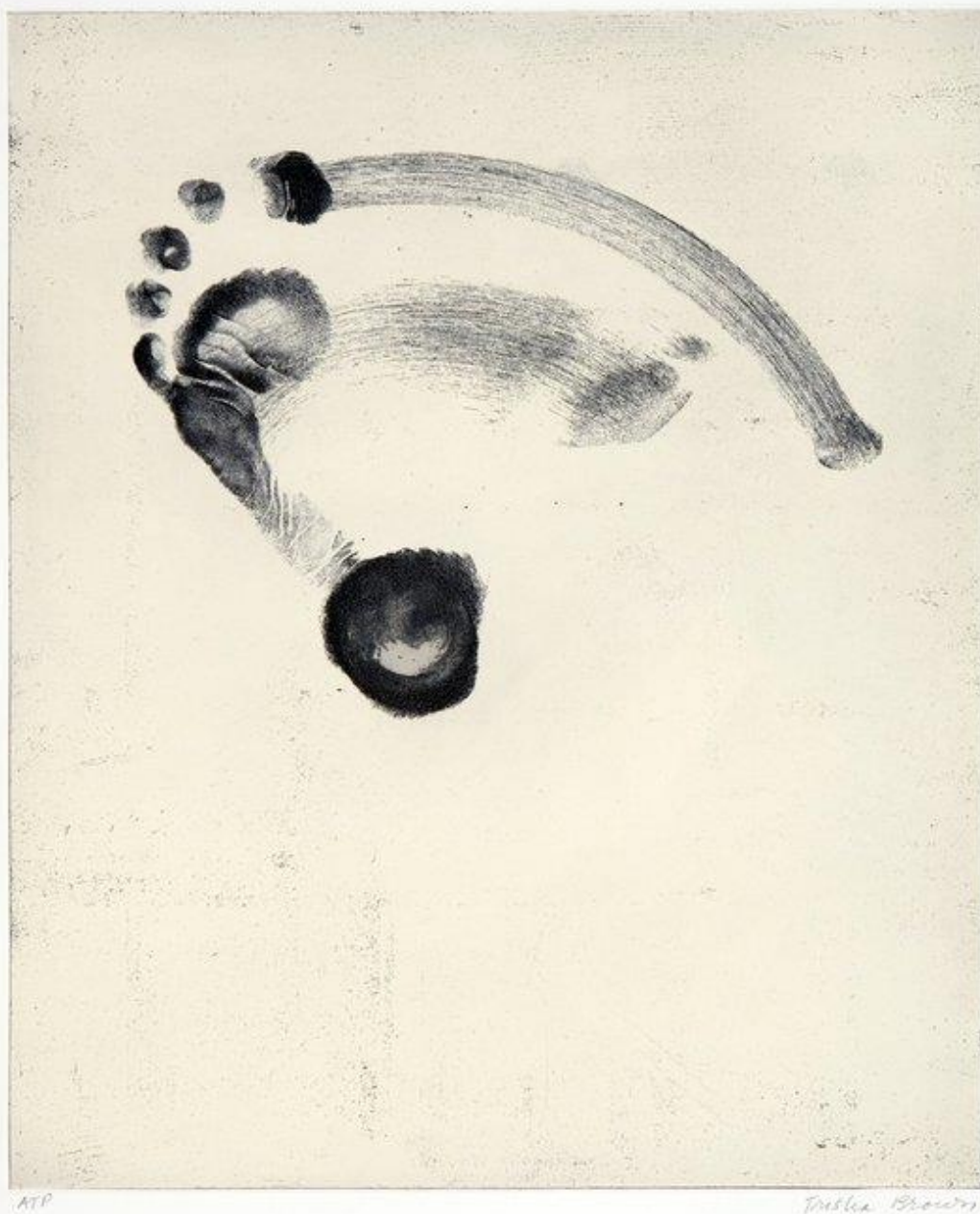
**Abstract:** This essay is a reflection on the question “*what is the relationship between the thought and the Earth?*”, posed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in the book *What is Philosophy?* Starting from a situated perspective which involves first-person experiences with changes, transits and displacements, as well as the practice of walking and dancing, I agency my thoughts with some allies to defend the powers of the *roaming thinking*, that is, a thinking understood as a body intensive movement; as an instance not separated from nor above sensations and affections, but constituted by them. The *roaming thinking* is a sensible and meaning-producing activity anchored on the ground, which expresses itself as a trace of body movements. It is a thinking that takes position, aware of its partiality and its need to create networks and, for all these reasons, capable of dreaming up new landscapes on Earth.

**Keywords:** thought; movement, sensible.

---

<sup>1</sup> Doutora em filosofia pela UFMG (2022-CAPES), com estágio doutoral na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (CAPES-COFECUB); mestre em filosofia pela UFMG (2017-CNPq) e graduada em direito pela Faculdade de Direito Milton Campos (2011-FAPEMIG). Atua principalmente nas áreas de Filosofia Contemporânea, Estética e Filosofia da Arte, na interseção com a ética, a epistemologia e a política. É pesquisadora do corpo, artista e professora de dança contemporânea. É integrante do projeto de pesquisa “Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas”, do CNPq. E-mail para contato: anarita.nicolliello@gmail.com

Trisha Brown. Sem título. 2006



## Qual terra?

“Qual é a relação do pensamento com a Terra?”, perguntam Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *O que é filosofia?*, de 1991. Há uns três anos me encontrei com essa pergunta num momento da vida em que minha cabeça fervilhava com ideias para povoar as páginas em branco de uma tese de doutorado em estética e filosofia da arte sobre o tema do corpo e da dança<sup>2</sup>. Era um momento turbulento, porque eu não parava de me mudar. De casa, de estado, de país, de língua. Era difícil parar para pensar e, ao mesmo tempo, o pensamento não parava, porque a todo tempo era estimulado pelo vai e vem, pelo zig-zag, pelas mudanças de lugar, de entorno, de paisagem, de ponto de vista, de temperatura, pelo trânsito fortuito de afetos, atravessamentos e encontros. Tudo colorido pela angústia de uma crise sanitária planetária que espalhava medo, morte e nos obrigava a permanecer temporariamente imóveis, em estado de espera e de alerta, para nos proteger não apenas de um vírus invisível e desconhecido, mas de um governo fascista e homicida que teimava em minimizar os efeitos catastróficos das ondas de contágio e contaminação.

Com essa pergunta martelando na cabeça, “qual é a relação do pensamento com a Terra?”, uma reflexão sobre o que é, afinal, o próprio pensamento começou a tomar a dianteira em minhas investigações filosóficas, geográficas, políticas e estéticas. Como pensadora-dançarina, sinto que pensar é um ato do corpo inteiro, um movimento do corpo no tempo e no espaço, que se passa, de certa maneira, à revelia de nossa vontade quando certos circuitos estão em funcionamento. Além disso, sinto que o pensamento nasce de uma circulação de sensações e afetos de um corpo que está no mundo, isto é, do fato de que, o tempo todo e antes de tudo, afetamos e somos afetados. É essa reflexão sobre o pensamento, sobre o movimento e sobre o chão que quero compartilhar neste singelo ensaio.

---

2 LEITE, 2002. A tese *Coreografia das sensações – corpo, dança e filosofia* foi defendida em julho de 2022 e encontra-se disponível no Repositório de Teses da UFMG. Nela, os conceitos que utilizo nesse texto são trabalhados com mais precisão, principalmente aqueles colhidos do pensamento de Deleuze e Guattari, meus principais aliados conceituais, tanto aqui quanto lá.

## O pensamento sedentário

A intuição de que o pensamento está ligado a um certo movimento do corpo me colocou na contramão de alguns caminhos que costumam ser predominantemente tomados pela tradicional filosofia ocidental, aquela que se pretende amiga do saber. Em primeiro lugar, o caminho, digamos, biologicista que toma o pensamento como uma “atividade da mente”, essa entidade abstrata, sem materialidade somática, que é a ferramenta de antecipação e previsão desenvolvida pela espécie *homo sapiens* no curso da evolução, capaz de configurar o mundo em conceitos. Em segundo lugar, o caminho moralista que afirma que o pensamento é fruto de uma vontade livre e racional, passível de ser dirigido e controlado por uma boa vontade e a uma reta razão. Em terceiro lugar, o caminho lógico que sustenta que as operações do pensamento obedecem a certas regras transcendentais e universais, regras que podem ser “descobertas” se utilizarmos bem a nossa razão.

Esses três caminhos nos levam a uma espécie de “senso comum” sobre o que significa pensar: o pensamento seria uma espécie de intra-ação inata que se passaria dentro de nós, na nossa mente, e que nos permitiria extrair do vivido de nosso corpo – de nossas interações empíricas com o mundo – o que é invivível, não-empírico. Em outras palavras, o pensamento seria a faculdade humana de criar representações, isto é, de abstrair das situações concretas e corporais imediatas o que é incorpóreo, imaterial, impessoal. É justamente esse caráter sobrevoante do pensamento o que nos permitiria decolar de nossa experiência empírica privada para uma atividade de generalização: nomear as coisas, aplicar conceitos, compreender relações de causalidade, refletir sobre os fatos e dirigi-los, definir regras e valores, erigir crenças, sentir a beleza, criar instituições, desenvolver técnicas, regular a vida social, estabelecer consensos, conhecer e controlar a natureza, inclusive a natureza em nós mesmos – nossos corpos animais, desejantes e irracionais. Segundo esse senso comum, o pensamento é interioridade, imaterialidade, *logos* povoado pela linguagem, conceitos e proposições, que sobrevoa o mundo e os corpos, que não tem mãos para agarrar nada, que não tem pés para caminhar, que não pesa.

Esse modelo do senso comum sobre a natureza do pensamento é um modelo que não inclui o corpo, ou melhor, que não lhe confere um lugar privilegiado.



Pois pensar bem, de modo correto, implicaria em uma espécie de neutralização do corpo. Não há como pensar direito se o corpo está em movimento, em estado de necessidade, sacudido pelos afetos e forças de desejo que desestabiliza e fragmenta o sujeito que pensa. Para realizar o movimento interior do pensamento seria preciso frear tanto o movimento extensivo (deslocamento) quanto o movimento intensivo do corpo (afetos, desejos). Um movimento de cada vez! Parar para pensar, pensar sentado, no silêncio e longe do mundo, longe dos riscos. Sedentarismo como condição do pensamento, modelo de Rodin e de todo pensador de gabinete, solitário, rodeado de livros nos quais estão inscritos os pensamentos dos outros, geralmente homens brancos, burgueses e ocidentais, que para pensar também pararam, sentaram e leram. Animal racional, cogito, sujeito transcendental. Silêncio ambiental para o solilóquio interior do pensamento.

O corpo sentado no gabinete, na biblioteca, no escritório ou em qualquer espaço protegido, seria apenas o suporte material para a atividade imaterial que se passa na mente. Ele é, no fim das contas, um estorvo para o pensador burguês que precisa se alimentar, ir ao banheiro, descansar a visão que se embaça diante das palavras grafadas, que sofre com as dores na coluna, nos joelhos, nas mãos, a cabeça prestes a explodir. Que sofre ainda com a confusão das paixões desmedidas do corpo, paixões que perturbam seu sublime momento de reflexão, desorientam seu reto pensamento e sua boa vontade, conduzem ao erro. Ah, se pudesse se desembaraçar dessa gaiola que o desconcentra e o limita, ah, se pudesse pensar sem corpo – promessa dos entusiastas das tecnologias, dos avatares e dos algoritmos.

Mas como não pode, até então, livrar-se do corpo, o pensador sedentário tenta ao menos controlá-lo para submetê-lo a um regime funcional e produtivo. Afinal, sem corpo não pode exprimir o pensamento: ele precisa de língua para articular as palavras pensadas, de mãos para escrevê-las, de membros para colocá-las em prática. O corpo seria então o operário da cultura, uma espécie de ferramenta, instrumento e veículo do pensamento. Ele teria a função, num primeiro momento, de colher e fornecer os dados, as sensações, os elementos sensíveis sobre os quais o pensamento trabalha; num segundo momento, de obedecer e executar. Como um país colonizado, o corpo forneceria a matéria-prima para depois comprar os produtos elaborados por um preço alto demais, o preço de sua servidão. O corpo leva a mente

para passear, sustenta suas maquinações abstratas, executa seus comandos e é ainda obrigado a suportar suas lamentações e denúncias. Porque é sempre acusado de ser imperfeito, imprevisível, finito e animal. A obscuridade das paixões, suas ambiguidades e seus delírios, ofuscam a luz da razão e impedem o trabalho perfeito do *logos*. A mente quer voar cada vez mais livre do corpo, de sua finitude, de seu cansaço e de sua doença, em direção ao belo, bom e verdadeiro, ao absoluto.

### **Pensamento e movimento intensivo**

Escolhi tomar um outro caminho, mais tortuoso e mais divertido, talvez porque danço e porque faço aliança com pensadoras e pensadores que gostam de deambular, que apreciam a vida. Talvez se não partíssemos de um dualismo que opõe a mente ao corpo, poderíamos defender que o pensamento é um fenômeno que se passa no próprio corpo quando este se põe em movimento: não necessariamente um movimento extensivo e visível (deslocamento), mas um movimento antes de tudo intensivo e invisível, que diz respeito à circulação das sensações e dos afetos<sup>3</sup>. Acredito, contudo, que o movimento extensivo, o deslocamento do corpo pelo espaço – o ato de caminhar, de viajar, de partir de casa, de dançar – favorece os movimentos intensivos e invisíveis, o trânsito das sensações e dos afetos, que são, afinal, o solo do pensamento. Dizendo de outro modo, a ideia é: o ato de deslocar o corpo pelo espaço – o ato de traçar, com nosso volume e nossa massa, um desenho na paisagem do mundo e na superfície da Terra – abre a subjetividade, sempre porosa, a afetar e a ser afetada; e é a partir dessa dupla-afetação que uma subjetividade pode pensar.

Compreender o pensamento dessa forma – como um dos movimentos intensivos do corpo, como algo que não está acima das sensações e dos afetos, mas que é constituído por eles, como uma atividade sensível e de produção de sentido – implica em admitir que ele não é simplesmente uma operação de generalização da

---

3 Um afeto (*affectus*), segundo Espinosa (2016), não é um sentimento, uma interioridade psicológica, mas o efeito de um encontro de corpos, que envolve o aumento ou a diminuição da potência de agir dos respectivos corpos que se encontram. Neste ensaio, o uso do termo afeto é sempre no sentido inaugurado por Espinosa.

mente, uma atividade de produção de representações; que tampouco depende de uma vontade consciente e racional, nem que obedece necessariamente a regras lógicas transcendentais e universais. Ou melhor, não é apenas isso, essa operação sedentária de abstração. O pensamento atinge sua mais alta potência quando se apresenta como uma forma qualificada de sentir, quando religa aquele e aquela que pensa ao próprio mundo, ao chão e à Terra. E talvez não seja possível, afinal, pensar parado, nem pensar sozinho, no silêncio, porque sentir (e conseqüentemente pensar) é justamente estar aberto ao fora, padecer. E encontrar. Só podemos pensar porque primeiro sentimos, encontramos o mundo. São esses encontros de uma subjetividade sempre em construção que disparam as cadeias do pensamento, as cadeias conceituais que, longe de serem abstratas, carregam com elas os afetos e as sensações produzidas naquela, naquele ou naquilo que pensa.

O pensamento, portanto, é algo que se passa em nós, no nosso corpo sacudido pelos afetos e preenchido por sensações, muito mais do que a produção intelectual de um sujeito puramente racional, que está no controle daquilo que pensa. Se é assim, movimentar o corpo, abri-lo a possíveis encontros, é condição para pensar. O lugar do pensamento é fora do gabinete, da biblioteca, do escritório. O lugar do pensamento é o corpo, o corpo no mundo. O pensamento começa nas mãos que tocam o mundo, nos pés que se põem a caminhar.

### **Pensamento e política**

O antropólogo Tim Ingold (2015) nos ajuda a retrair criticamente a história do pensamento sedentário, o pensamento que se liga à imobilidade, quando nos lembra que o ato de caminhar nas sociedades ocidentais era associado a uma baixa posição social. Ele destaca que o uso de cadeiras, antes de ser popularizado no século XVI, era monopólio das autoridades eclesiásticas e aristocráticas. A cadeira, esse lugar oficial do pensamento sedentário, portanto, carrega em sua história a marca do poder. Até hoje o trabalho intelectual continua atrelado à posição sentada (só pensa quem pode sentar) e permanece associado geralmente a um status social mais elevado, à classe dos dirigentes e detentores do poder.

Não é nenhuma novidade o fato de que a supervalorização do trabalho intelectual em detrimento do trabalho manual, e mesmo que toda a dinâmica da produção do saber nas sociedades ocidentais é intimamente coordenada pelas dinâmicas sociais do poder. Com ares de neutralidade, essas dinâmicas tentam escamotear as perversas divisões de classe, de gênero, de raça, de nação, que separam aqueles que sabem (a categoria não marcada do homem burguês, branco, ocidental, heterossexual, cisgênero, neurotípico) daqueles que devem ser ensinados (os pobres, os negros, os periféricos, os marginais, os não-ocidentais, as mulheres, os/as LGBTQIA+s, os loucos); afinal, aqueles que mandam daqueles que devem obedecer. Como dizia Donna Haraway (2009), a ciência ocidental se pretende objetiva, ao postular que pode falar de tudo a partir de nenhum lugar em nome do homem universal, sem considerar que quem fala geralmente é a categoria não marcada sempre e inevitavelmente do seu lugar de privilégio.

Com Ingold, podemos acrescentar: esse homem que fala de tudo em nome de todos está sentado. Para o antropólogo americano, as cadeiras são uma espécie de fundamento tecnológico para uma percepção sedentária do mundo que separa o pensamento da ação, a mente do corpo. Os pensadores que falam desde suas cadeiras ocidentais organizam o pensamento a partir do repouso, o que lhes interessa é frear o movimento do mundo no qual estão imersos, para extrair as formas imóveis e estáveis passíveis de serem apreendidas pela sua inabalável razão. É a pausa das coisas que fornece segurança a uma epistemologia que teme o movimento, que o considera, como em Aristóteles (1936), apenas um meio pelo qual a matéria informe passa à forma, um estado temporário e incompleto do ser.

O pensamento sedentário se concentra nas formas aparentes que as coisas tomam quando vistas por aquele que está parado, formas que são julgadas como o próprio real. Um tal pensador não se interessa pela viagem, apenas pelo destino. Ele gosta de viajar utilizando pacotes para turistas: sem se colocar em risco, sem cansar as pernas e sem sujar as mãos, ele observa, com seu olhar distante, os lugares pré-selecionados, tentando enquadrar a imagem das coisas pelo melhor ângulo da lente de sua câmera fotográfica. O melhor momento da viagem é quando chega finalmente em casa e olha suas próprias fotos com satisfação. A imobilidade das fotos faz esquecer o real da experiência, que é movimento, devir.

O índio Kuikuro de Canarana, amigo da antropóloga Amanda Horta, disse certa vez sobre os brancos: “faz-se qualquer coisa e se ‘senta um pouquinho’”<sup>4</sup>. É a dinâmica gestual que corresponde ao pensamento sedentário. Caminha-se para se chegar a algum lugar, de preferência onde se possa sentar. Aprende-se para se chegar ao saber, esse bloco de conhecimento supostamente verdadeiro, estável, imparcial, de preferência sem ligação com aquele ou aquela que o produziu, com o lugar e o contexto de onde nasceu, um saber sem chão e sem posição.

Para quebrar essa dinâmica sedentária, que avalia tudo em função do repouso, que avalia o processo de aprendizado em função das supostas certezas produzidas, talvez possamos utilizar a mesma estratégia que o escritor e revolucionário norte-americano Henry David Thoreau: dedicar a mesma quantidade de tempo às escritas e às caminhadas<sup>5</sup>. Caminhar, para colocar a pensadora e o pensador no meio do movimento, desde o início, compondo a paisagem, modificando e sendo modificado por ela. O pensamento aqui é deambulatório, ele acompanha e testemunha o próprio movimento das coisas e dos corpos, é movimento intensivo. E o pensador e a pensadora são andarilhos, nômades.

### **Pensamento deambulatório**

Caminhar, então, para começar a pensar. Pensar pelos pés. Assumir o nomadismo, pelo qual o lugar seguro da casa imóvel desmorona. Primeiro, levantar-se e sair de casa, sair do campo familiar em que tudo parece repousar em lugares já estabelecidos. Móveis, eletrodomésticos, livros, plantas, bichos de estimação. Crenças, valores, verdades, papéis, funções.

A palavra casa, aqui, não designa apenas a estrutura física de tijolos e concreto, tampouco se trata de uma metáfora. Casa é o conceito que escolhi para designar uma certa arquitetura do habitar, a expressão espaciotemporal de um Si composto de hábitos, repetições, modos reiterados de ser, de agir, de gesticular e de

---

4 Cf. HORTA e JACQUES, 2020, p. 12 .

5 Uma bela descrição do pensamento de Thoreau, com destaque para as suas práticas de caminhada pela floresta, pode ser encontrada em GROS, 2010.

pensar. Casa é toda essa constelação de repetições que permite que uma criatura seja distinguida de todas as outras e se proteja do caos, é um fator de individuação, é o preenchimento de um espaço-tempo concreto com certas qualidades sensíveis expressas na reiteração de gestos, palavras, cantos, modos de existir. Casa também é um lugar de acumulação, de sedimentação: é onde repousam os hábitos, os objetos pessoais, as crenças e as lembranças, enfim, um certo passado. A casa é um espaço de aglutinação, de síntese do tempo, do tempo de nossa vida, da história que nos unifica e nos constitui a partir de uma narrativa, a narrativa do Eu. É um espaço que cola na linha imaginária do tempo o Eu do passado, do presente e do futuro.

O primeiro passo para fora da casa é sempre solitário. Partir é sempre um movimento duplo: avançar e cortar. A gente sai de casa carregando pouco, para não suportar peso demais e ter margem de manobra, espaço para colher qualquer coisa que brilhar pelo caminho. Por isso, partir da casa levando apenas o necessário, deixando para trás uma parte de si. Partir é mesmo partir-se, desunificar-se, fragmentar-se, instituir no tempo de nossa história um acontecimento que marca uma ruptura entre o que foi e o que será de nós, entre o passado e o futuro. Depois de partir, não há como retornar, só há como repartir. Podemos até regressar à antiga casa, reencontrar os objetos familiares, topar com as crenças e as memórias que nos parecerão de outra vida. Seremos reconhecidos? É sempre um caminho de ida, voltar também é re-partir.

E então, depois do primeiro passo, estamos a sós diante do mundo, diante da grande encruzilhada. Ainda temos uma parte de nosso território sobre os pés – percursos familiares, trajetos conhecidos, pontos espaciais de referência, odores, rostos habituais. Mas conforme vamos nos afastando da casa, vamos perdendo o nosso território, ocupando espaços estrangeiros, em que a flora e a fauna são outras, em que o clima fatiga por excesso de calor ou de frio, em que a língua se esburaca de maus entendidos, em que rostos são sempre desconhecidos, em que gestos não querem dizer a mesma coisa, em que nosso bloco de saber desaba. Sentimos falta de algo que não trouxemos na mochila, ou então, falta qualquer coisa que nem sabemos nomear. Um estranhamento, um estado de alerta. Desterritorialização. Nesse novo espaço ocupado, nossas crenças e ações habituais não funcionam bem.



Os afetos atravessam violentamente e o mundo se apresenta como um problema. É preciso pensar para não ser engolido pelo caos.

O pensamento acontece, em sua mais alta potência, quando saímos de casa, quando nos desterritorializamos. Ele mesmo pode ser um fator de desterritorialização, um movimento intensivo que nos faz sair de casa. Nos dois casos, pensar tem a ver com ser transpassado pelo fora, com ser arrebatado pelo estranhamento de um mundo que não se apresenta como familiar, com uma inquietação, um não-saber, um movimento intensivo. Pensamos não porque queremos, mas porque somos levados a pensar, porque nosso corpo é afetado. O pensamento é um padecimento, uma paixão, um *pathos*.

Quando se caminha fora do território, quando o corpo muda de posição no espaço e no tempo, ele é convidado a se lançar e a lançar sobre o mundo novas perspectivas. Ele vê e sente as coisas por outros ângulos, por outras superfícies, por outras concavidades que mudam na sucessão dos instantes, conforme se avança o passo. Mais do que o olhar, o corpo todo é convidado a sentir o mundo em sua diversidade: todos os sentidos, ao mesmo tempo, interagindo com todas as coisas, que têm outros cheiros, gostos, barulhos, texturas. Ele é convidado a se colocar no meio do movimento, no olho do furacão, onde tudo vibra, inclusive seu espaço interior, atravessado pelas intensidades, pelos fluxos das sensações e dos desejos. Quando se caminha fora do território, tudo é meio vertiginoso e rápido demais. O caos, diziam Deleuze e Guattari (1997, p. 153), não é a desordem, mas a grande velocidade; as formas não se instauram completamente antes de serem já transformadas pelo devir incessante que arrasta o corpo como uma enxurrada. Fora do território, somos atingidos por intensidades vindas de todos os lugares, um bombardeamento de signos sensíveis nem sempre compreensíveis – línguas estranhas, sinais ambíguos, coisas que não sabemos nomear. Partir é perder-se, mas também é maravilhar-se ao encontrar, de repente, depois da curva, um bloco consistente de sensações e afetos que fica de pé, uma linha de desejo que faz convergir as intensidades e que se instala no espaço, na paisagem.

Caminhar fora do território é tatear a superfície da terra e a profundidade da paisagem com todos os sentidos, acompanhar o tempo, apreendendo a mudança gradativa das coisas, as diferenças intensivas de luminosidade, as gradações de

temperatura, a continuidade das linhas do relevo, as vibrações da matéria, que está sempre lá, resistindo. É também aceitar a brusquidão dos acontecimentos, a descontinuidade entre as coisas: o pé que pisa um espinho, um pio alto que colore de uma vez a paisagem, uma árvore que cai e que muda o caminho da trilha, um trovão distante, a chuva que despenca do céu, o acidente, o acaso. Caminhar, não para se chegar a um destino, mas ter como destino a própria paisagem. Ao caminhar nos misturamos às coisas que resistem, que persistem, e às coisas que devêm outras. Molecularizamos-nos, devimos paisagem, instauramos no solo, com o peso de nossos corpos, as nossas pegadas, o nosso trajeto. O corpo se junta à terra que pisa, deixando nela seus rastros, seus desenhos de chão e suas inscrições.

A paisagem não é um plano de fundo natural sobre a qual se erigem as formas culturais. As paisagens são condensações de relações, rastros de trajetos e interações, não apenas humanas; elas são compostas pelos seres que transitam, ela é dinâmica e mutável. Ailton Krenak previne: “o nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno”. Para Krenak, lembrando Davi Kopenawa, essa paisagem fixa que o homem ocidental vem impondo sobre a Terra vai fazer em breve o nosso céu desabar. É preciso sonhar outras paisagens possíveis friccionando o nosso corpo na superfície da Terra, gerando outros trajetos e espaços para respirar. “É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção” (KRENAK, 2019, p. 13 e 29).

Pensar é também uma forma de sonhar outras paisagens para habitar. Os pensamentos também se inscrevem nas paisagens-mundo, são disparados por elas e as modifica. Como as pegadas, eles têm um lugar sobre o chão, sobre a Terra; como as pegadas, eles são rastros de trajetos, de vidas, de existências, têm peso. Pe(n)sar.

## Cair

Como deixar nossas pegadas sobre os chãos pavimentados das cidades globais contemporâneas, onde a paisagem parece já estar plenamente ocupada? Onde todos parecem deslizar pela superfície com seus automóveis, assim como os

dedos deslizam nas telas dos celulares, sem inscrever, escrever nada no chão, na Terra? Ou então, como caminhar quando o chão é arrastado pela escavação minerária, pela onda de rejeitos que destrói a paisagem, instaurando sobre ela um deserto de lama? Ou pelos incêndios que matam o solo, disseminando a fumaça tóxica que nos impede de respirar? Ou quando se é arrancado do próprio chão por um movimento forçado que expulsa, fazendo migrar como aves sem penas? Os povos escravizados, os imigrantes, os sem-papéis, os sem-abrigo, os sem-terra, os clandestinos... Ou então, como conta Davi Kopenawa em *A queda do céu*, quando o solo da floresta-casa é arrancado pelas escavadeiras para dar passagem à inacabada Perimetral Norte, com suas vagas epidêmicas mortíferas? Ou ainda, quando somos imobilizados numa casa que não é a nossa, numa prisão, ameaçados por algo invisível ou bem visível: um vírus, um capitão, a polícia, a milícia, a fome? Perder o chão assim é bem diferente de partir de casa. É ser empurrado num abismo, e cair.

Cair é perder o chão. Perdemos o chão não só quando somos empurrados pelas cruéis políticas do capital e do poder; caímos quando nos desequilibramos ou quando tropeçamos em coisas que impõem sua presença no meio de nossa trajetória. Caímos também voluntariamente, quando jogamos com a vertigem, quando dançamos. Nesses três casos, não se trata da mesma queda.

De todo modo, a queda, essa inevitável submissão à gravidade, essa atração fatal à Terra, esse desejo de voltar a ser Terra, é algo que nos assombra. Como disse uma vez o dançarino Hubert Godard (2010), a pergunta *como não cair?* vem antes da pergunta *como se mexer?* já que o movimento, afinal, sempre implica certa dose de desequilíbrio, a necessidade de reorganizar a massa e o volume do corpo, de reajustar o centro gravitacional – um risco, afinal, de cair.

Mas porque tanto medo da queda? “Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair” (KRENAK, 2019, p. 14). Caminhar, afinal, é aprender a cair, já que a cada passo colocamos em risco nossa posição bípede vertical, arriscamos a vida nos desequilibrando com a fé que retomaremos o equilíbrio no passo seguinte. Há sempre uma pequena queda num equilíbrio que é dinâmico, uma espécie de dança. Não raciocinamos, apenas confiamos nossa vida à sabedoria de nossas pernas e pés, ao pensamento do corpo, que sabe exatamente o que fazer.

Talvez a pergunta mais adequada não seja a de Godard, afinal, mas essa: *como cair sem morrer?* Porque o medo da queda é o medo da morte. Como não entrar em agenciamentos demasiadamente violentos, desterritorializações que o corpo não suporta? Como não perder para sempre o chão? Como só morrer o suficiente para experimentar os agenciamentos que nos sacodem, que nos fazem tropeçar, mas que nos guardam vivos? Como só morrer o suficiente para que a vida ganhe ainda mais potência? Como fazer morrer em nós apenas aquilo que impede nossa plena potência de vida passar?

### **Erguer tendas**

Esse movimento então: sair da casa, do território, caminhar, devir-paisagem, perder o chão, cair. Esta pode ser a coreografia tanto de um movimento extensivo (um deslocamento do corpo pelo espaço), quanto de um movimento intensivo (um trânsito de sensações e de forças nas bordas do espaço do corpo, que não é necessariamente o volume que ele ocupa). De todo modo, os movimentos intensivos tendem a ser favorecidos quando um corpo realmente se desloca pelo espaço, deambula, dança.

Mas e a nossa pergunta: *Qual é a relação do pensamento com a Terra?* Dizer que tudo termina na queda soa um pouco fatalista. Seria possível, depois da queda, sobre esse solo instável, erguer alguma coisa? Erguer uma espécie de tenda, arquitetar um espaço para que alguma coisa em nós se ponha novamente de pé, para que possamos continuar a caminhar? E cair, novamente, e assim por diante, em espiral?

A tenda é uma casa sempre precária, uma arquitetura do habitar temporária, nômade, na qual se dispõe e se organiza fragmentos de um Si remexido pelos abalos do caminhar, pelas feridas das quedas. Um espaço de refúgio (para dizer como a/o dançarina/o Antonija Livingstone), espaço suficiente para repousar uma história parcial, fragmentária, para convergirmos sobre uma pequena parcela de terra, a partir da qual podemos traçar nossos pequenos trajetos e reconstruir nosso chão, em outro lugar, fazendo alianças com outros nômades. “Ter sempre um pequeno

pedaço de uma nova terra” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 24). Reterritorialização. A tenda é o lugar de onde podemos tomar posição, o lugar a partir do qual se traça um novo território. Tomar posição inclusive contra quem se apropria de nossa terra, acampamento dos sem-terra, reivindicação de posse. A tenda é de onde traçamos também o plano do pensamento que nasceu do deambular, de onde criamos um chão sobre o qual os conceitos caminham. Na tenda, traçamos os mapas conceituais que esboçamos quando desenhávamos sobre o solo da Terra, pousamos as palavras também nesse solo.

O chão é a fundação do pensamento<sup>6</sup>. Este se ergue da Terra, como o nosso corpo e nossa tenda que fica de pé. Não se trata propriamente de uma relação de origem ou de causalidade, mas de jogo de forças, de vetores. Lembro mais uma vez da fala de Krenak (2019, p. 12): “a ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos”. O pensamento que se ergue da Terra produz um tipo de saber situado, que se encarna numa determinada posição, que se constrói por meio de redes e de ressonâncias, que é consciente de seu limite, de sua parcialidade, de sua fragilidade e, por isso, de sua necessidade de fazer conexões. Ele assume, afinal, responsabilidade pela sua própria perspectiva.

Donna Haraway chama isso de objetividade situada. Ela diz: “a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular, (...) todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida”. Assumir a objetividade como racionalidade posicionada é firmar o compromisso de fazer a “junção de visões parciais e de vozes vacilantes numa posição coletiva de sujeito que promete uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (HARAWAY, 2009, p. 21 e 34). Trata-se de uma outra ética e de uma outra política do saber e do pensamento. A imagem do saber objetivo situado é uma espécie de acampamento, tendas que se

---

<sup>6</sup> Gostaria de lembrar aqui da distinção que Deleuze faz entre a fundação e o fundamento: “a fundação diz respeito ao solo e mostra como algo se estabelece sobre este solo, ocupa-o e o possui; mas o fundamento vem sobretudo do céu, vai do ápice às fundações, avalia o solo e o possuidor de acordo com um título de propriedade” (DELEUZE, 2006, p. 123).

constroem umas ao lado das outras, perspectivas precárias, parciais, mas conscientes de sua posição e de sua necessidade de formar redes, conscientes, afinal, de sua relação com a Terra.

Um pensamento deambulatório, que reencontra o sentido dos deslocamentos, que se ancora no chão e que se conecta ao mundo e aos outros, é capaz de sonhar novas paisagens e produzir um saber situado, sensível e coletivo. Um pensamento deambulatório ergue acampamentos pelo mundo, sem negar o corpo e seus ritmos, assumindo suas danças e seus desenhos de chão, coreografando existências sem medo de ocupar um lugar entre as coisas, sem medo de perder-se, sem medo das encruzilhadas. Ou melhor, com medo, talvez, mas com a coragem de partir(-se).

## Referências

ARISTÓTELES. **Physics, A revised text with introduction and commentary by W.D. Ross**, Oxford University Press, Oxford, repr.1998 (1936).

DELEUZE, Gilles. **Espinoza. Filosofia Prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_ **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_ **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2<sup>o</sup> ed, 2006.

\_\_\_\_\_ **Francis Bacon. Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_ **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol III**. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_ **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol IV**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_ **O que é a filosofia?** 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: Realizações editora, 2010.

GODARD, Hubert. **Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard**. Por Patrícia Kuypers. Tradução de Jeana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. In



Revista O Percevejo – Periódico do Programa de Pós-Graduação da em Artes Cênicas – PPGAC-UNIRIO, n. 2., vol. 2, online, 2010.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da percepção parcial.** In Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009.

HORTA, Amanda e JACQUES, Renato. **Pesa, logo existe: por uma antropologia que corra (perigo).** In Cadernos de Campo, vol. 29, n.2. São Paulo (online): USP, 2020, pp.1-18.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

LEITE, Ana Rita Nicoliello Lara. **Coreografia das sensações: corpo, dança e filosofia.** 2022, 321 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2022, Belo Horizonte, 2022.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética** [trad. Tomaz Tadeu] 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 25/03/2023

## BAIANASystem: ANTROPOFAGIA É AQUI<sup>1</sup>

Laura Belisário<sup>2</sup>

Rachel Cecília de Oliveira<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo realiza uma leitura crítica da proposta artística do grupo musical BaianaSystem por meio do conceito de antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade no final da década de 1920 e regatado pelo Movimento Tropicalista em 1968. Analisando a atuação do grupo desde o seu surgimento em 2009, o texto defende que ela efetiva a premissa fundadora da antropofagia de um modo que nem o movimento Antropófago, nem o Tropicalista conseguiram, tendo como foco a corporalidade constituinte das apresentações e criações do grupo. Acredita-se que isto se dá pela questão afrodiaspórica presente não só na cultura brasileira, mas de forma singular na Bahia, onde música e corpo dão o tom das manifestações populares ao traduzirem a formação de um povo em movimento, sugerindo outras dimensões de devoração. Além disso, o aspecto antropófago se mostra como método de composição do grupo, quando fazem da mistura seu combustível criativo, absorvendo o que encanta na diferença, para produzir-se a si mesmo.

**Palavras-chave:** crítica de arte, antropofagia, corporalidade, música popular

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão expandida de texto publicado nos anais do XVII ENECULT (UFBA), realizado em 2021.

<sup>2</sup> Laura Belisário é pesquisadora e artista visual. Tem formação em Filosofia pela UFMG e possui mestrado em Artes pela UEMG. Tem desenvolvido trabalhos tanto visuais quanto teóricos partindo de seus principais interesses: poesia, culturas populares e diaspóricas e memória. Como trabalho de conclusão de curso, na Filosofia, desenvolveu importante referência nos estudos da linguagem e desconstrução em relação à Poesia Neoconcreta. Já seu mestrado aborda a Antropofagia como modo criativo brasileiro até então mais evidente na produção de cultura popular para além de seus "fundadores", elegendo o grupo audiovisual BaianaSystem como uma das expressões atuais do fazer antropófago. Suas produções em Artes Visuais brincam com o imaginário do que seria o Outro, com sua memória e natureza, experimentando diferentes recursos visuais dentro do desenho, bordado, colagem e aquarela. E-mail: laura.belisarioc@gmail.com

<sup>3</sup> Rachel Cecília de Oliveira é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética – ABRE – por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Atualmente é editora chefe da Revista Pós do PPGArtes UFMG e líder do grupo Experiências Descoloniais. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora. E-mail: rachel-cecilia@ufmg.br

## BAIANASYSTEM: ANTHROPOPHAGY IS HERE

**Abstract:** The paper provides a critical analysis of the musical group BaianaSystem artistic proposal through the concept of anthropophagy, created by Oswald de Andrade in the late 1920s and revived by the Tropicalist Movement in 1968. By examining the group's activity since its emergence in 2009, the paper argues that it effectively implements the foundational premise of anthropophagy in a way that neither the *Antropófago* nor the Tropicalist movements were able to, focusing on the corporeality that constitutes the group's performances and creations. It is believed that this is due to the Afro-diasporic issue present not only in Brazilian culture, but in a unique way in Bahia, where music and the body set the tone of popular manifestations by translating the formation of a people in movement, suggesting other dimensions of devouring. In addition, the anthropophagous aspect is shown as a method of composition of the group, when they make the mixture their creative fuel, absorbing what enchants in the difference, to produce itself.

**Keywords:** art criticism, anthropophagy, corporeality, popular music

“Furacão, furacão! Furacão de gente! Furacão, furacão! Furacão de gente!” – Ouve-se. A multidão começa a se organizar em roda, num redemoinho que devora e engole quem estiver presente. A tensão vai aumentando, num movimento organizado, prestes a explodir. “CAVALO DO CÃO!”: Uma descarga de gente é acionada no momento mais catártico do show do grupo BaianaSystem: ao som de “PPlay”<sup>4</sup> pessoas, corpos e identidades pulam, dançam e transcendem para uma massa eletrizante, a qual reverbera toda a vibração do carnaval alternativo de Salvador. Cenário que o grupo, ao mesmo tempo ajudou a criar e de onde também surgiu, em 2009, no Pelourinho, a partir do questionamento da indústria, já esgotada, do *Axé music*, somado a um desejo de pensar como seriam os futuros carnavais. Com a intenção de resgatar a guitarra baiana, o grupo também explora as várias possibilidades do *soundsystem*, junto a experimentações audiovisuais. Além disso, o BaianaSystem se propõe a reverenciar os mestres da cultura local, desde figuras como Gerônimo, Morais Moreira, à atmosfera de blocos afro e os tantos outros afoxés, como o Badauê de Môa que colore o carnaval do centro antigo de Salvador desde pelo menos os anos 1980.

A guitarra baiana, sendo uma espécie de cavaquinho elétrico, juntamente com o trio elétrico, foram frutos de uma espécie de reinvenção cultural local feita pela dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, que revolucionou as festas de rua locais. O *soundsystem*, por sua vez, surge na mesma época, porém na Jamaica, reunindo a necessidade de se fazer música em festa para uma quantidade cada vez maior de pessoas, formando um verdadeiro paredão de som local. Através dele, surgiram as bases para que se fomentasse a cultura do DJ, do MC e do *sample*, assim como a cultura *remix*, nascidos a partir de um *underground* afrodiaspórico. De certa forma, o trio elétrico pode ser entendido como um *soundsystem* móvel, possibilitando uma espécie de dança andada, muitas vezes vinda de bases do próprio samba armando os grandes desfiles de gente.

---

<sup>4</sup> “PPlay” é a versão ao vivo de “Playsom”, em que Russo Passapusso evoca palavras, sentimentos, impressões de caos e desordem e conduz o público para uma grande catarse.

Ao resgatar tais raízes, o grupo relaciona passado e futuro, tanto por associarem batidas eletrônicas a instrumentos tipicamente tradicionais da cultura afrodiáspórica - desde a influência dos tambores de terreiro nas batucadas de rua - como em relação à corporeidade construída a partir dos afoxés e blocos afros, diretamente influenciada pelas danças e ritmos do candomblé. Assim, uma certa brasilidade<sup>5</sup> é sugerida, pautada na mistura afetiva que brinca com uma dimensão corporal e sonora. O grupo, então, contagia um público extenso e diverso, que processa seu som pela resposta imediata do corpo, devorando a massa do axé, do afoxé e das festas de largo; se transformando em uma grande malha coletiva que reinventa a tradição popular local com elementos externos, conjugando diferente tempos.

A ideia de devoração, neste caso, vem do pensamento antropófago, proposto por artistas no final dos anos 1920. Produzida por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, a Antropofagia simbolizou a estreia da construção de um pensamento cultural a partir do próprio Brasil. Enquanto movimento artístico-literário em torno do conceito estabelecido por Oswald, a antropofagia empenhou uma nova narrativa nas artes: o “retorno ao Brasil”, onde antes reconhecia-se o que era produzido como simples cópia do que vinha de fora. A ideia seria que, a partir de então, o povo brasileiro começasse a protagonizar as criações, tendo suas raízes indígenas e negras valorizadas, e a ideia romântica do bom selvagem questionada, uma vez que seu imaginário heroico fora engendrado numa moralidade segundo a importação de impressões europeias acerca desse Novo Mundo. Contudo, tal proposta também não se dissocia de uma construção de estereótipos, uma vez que se apoia na descrição caricatural de outros povos que não os do eixo Rio-São Paulo. Essa espécie de “redescoberta” do Brasil, no entanto, acabou reforçando as hierarquias entre “cultura erudita” e “cultura popular”. Coisa que a proposta do BaianaSystem não faz, visto que eles conseguem apresentar o Brasil, em toda a sua pluralidade e contradição, ao próprio país, desde a Bahia, sem cair em caricaturas ou estereótipos, uma vez que valoriza os mestres populares, segue aprendendo com suas contribuições

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que a brasilidade sugerida no texto não tem relação com as várias tentativas de construir uma identidade nacional por meio das artes, mas sim pensar misturas singulares surgidas da pluralidade constitutiva das influências do grupo.

culturais e brinca com possibilidades sonoras, visuais e corporais a partir desta devoração, produzindo a autenticidade no fazer artístico que fora desejada pelo movimento antropófago.

Apesar do caráter ambivalente, a ideia da antropofagia é muito útil enquanto estrutura não somente para pensar o Brasil, mas sobretudo as culturas colonizadas, na medida em que propõe uma mudança de postura interna em relação à produção cultural. Para tanto, o Manifesto Antropófago recorre ao imaginário das práticas Tupinambá, trazendo à tona a devoração do Outro como parte intrínseca da nossa maneira de produzir pensamento, parte integral do conceito de antropofagia: “Só me interessa o que não é meu” (MANIFESTO ANTROPÓFAGO, 1928, p. 2), isto é, aproximar-se do outro como meio de modificar-se a si mesmo sintetiza a devoração de outras práticas apropriadas pelos antropófagos<sup>6</sup>. O grupo baiano também se encontra em diálogo com esta dinâmica, pois busca aproximar-se de outras influências, tanto brasileiras quanto de guetos latino-americanos e as incorpora em sua sonoridade cambiante.

É um novo paradigma o pensamento antropofágico: sua forma de atuação é não só devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. (AZEVEDO, 2016, p. 74).

Em sua elaboração do conceito de antropofagia, Oswald de Andrade sugere que se abrace o canibal atribuído aos brasileiros e latino-americanos, ironizando a imagem<sup>7</sup> produzida pelo colonizador, para ilustrar a absorção violenta do que vem de

---

<sup>6</sup> Influenciado por Nietzsche, Oswald recorre ao pensamento de que *o logos* seria uma espécie degenerada do gênero *phagos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14), logo a única lei do cosmos seria a devoração universal. Entre os povos Tupinambá, a prática da antropofagia como cerimônia de devoração do inimigo “sagrado”, capturado em batalha, em um terreiro, opera segundo a lógica da vingança, a qual, segundo Viveiros de Castro, seria o elo principal de temporalidade e sociabilidade tupi. Indica, ainda, o próprio inimigo entendido em uma dinâmica de cumplicidade, pois nele está a chave de memória e identificação do grupo que o devora, pois no passado tal inimigo devorara algum de seus familiares. Ele representa um “não-Eu que serve para definir-me como um Eu” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14). Assim, o transformar-se passa pela reformulação de si em direção a um “eu Outro”, ou seja, pelo ver o outro em si, pela incorporação da diferença.

<sup>7</sup> Este tipo de imagem incorpora a ideia estereotipada de “canibal”, isto é, povos selvagens, de feição monstruosa, que habitam lugares paradisíacos, amplamente difundida na Europa através dos relatos de viagem, cujas ilustrações eram feitas por gravadores que não observavam os povos e se baseavam em estereótipos outros de “selvagens”, acrescentando outras narrativas visuais aos ameríndios e suas



fora. A construção do antropófago de Oswald é importante para promover a desvinculação da ideia do brasileiro e de sua vida como uma cópia, propondo elaborar originalidade onde sempre se copiou de outros lugares. Assim, o jeito de lidar com o mundo do antropófago passaria sempre por um exercício de se aproximar do diferente para produzir-se a si mesmo – mistura. Isto aparece de maneira transgressora nos escritos de Oswald, negando qualquer hierarquia entre tempos históricos, personagens ou acontecimentos em detrimento de uma reinvenção cultural. Segundo o poeta, tudo está em movimento: as narrativas, tempos históricos, personagens, podendo ser recriados, reinventados – e, foram formados nesse movimento também os brasileiros, habitantes de uma “América jovem”.

A sobreposição de elementos antigos sob novos aponta a imagem do palimpsesto, em que a possibilidade interdisciplinar de coexistência plural dissolve uma hierarquização temporal: “antigo” e “novo” coexistem e se contaminam – estado selvagem<sup>8</sup>, assim como “o que foi pode vir a ser”, porém, refeito. Ao permitir que passado e futuro se relacionem, o BaianaSystem reitera a viagem antropófaga em torno da mistura a qual reverenciam e a transformam em prática, vivida de forma mais intensa durante o carnaval. Daí a riqueza presente em sua performance, pois, com a reinvenção de ritmos, tradições se encontram também em corpo, atribuindo à festa o caráter de manifestação cultural brasileira, com ênfase na cultura popular e na diáspora africana.

A temática de resistência na cidade frente às constantes negociações entre classes é referência principal das músicas, visto que retratam a realidade cotidiana das classes mais baixas de Salvador. Este cenário é composto por uma maioria negra expressiva, cuja concentração só não supera a população negra da Nigéria. A sonoridade afropercussiva de Salvador, consolidada pelo samba-reggae e suas variações até chegar ao pagodão baiano, encontra reverberação nas composições e refletem uma identidade própria, na medida em que a absorção de culturas outras em um plano global se dá na devoração de outros guetos, jamaicanos e afrodescendentes

---

práticas. Ver mais em: BELUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. Volume I: "Imaginário do Novo Mundo".

<sup>8</sup> É necessário fazer uma ressalva em relação a este termo. O que fora por muito tempo descrito como selvagem, isto é, incontornável, incontornável e não-civilizado, sofre uma inversão de significado. Assim, a hierarquia civilizado/selvagem é posta de ponta cabeça e o selvagem vira vantagem e não mais defeito.

latino-americanos. Isto diz muito do atual caráter transnacional do projeto, reencontrando a ideia de diáspora africana na rede sonora que estabelece, além de deglutir e redirecionar técnicas estrangeiras.

\*\*\*

Como serão os futuros carnavais? O que será da guitarra baiana?<sup>9</sup>, são as perguntas iniciais da trajetória do grupo, em que se pretendia criticar a indústria do axé e a triste situação de violência que o *lobby* intensificou nas ruas. impedindo a convivência com o diferente e seus atravessamentos raciais ao estabelecer a lógica das cordas e dos camarotes de trio elétrico, os quais separam nitidamente as classes. Diante da situação insustentável de segregação em um momento tão simbólico de união e festa, um novo comportamento no carnaval é proposto pelo BaianaSystem por meio das músicas, pois “o carnaval ainda quem faz é o folião”<sup>10</sup>, um anônimo invisível dentre tantos outros a seu lado, que reinventa a festa a todo momento:

“A luz da lua, a noite escura  
 A cena toda como no cinema  
 O bumbo ao longe, o metal anuncia  
 Tá começando mais um carnaval  
 A rua está cheia, eu vou me esgueirando  
 Feito um ninja no meio da multidão  
 O peito inflama, a lágrima derrama  
 Tá começando mais um carnaval  
 O carnaval, quem é que faz?  
 O carnaval ainda quem faz é o folião  
 O carnaval, quem é que faz?  
 O carnaval ainda quem faz é o folião  
 No empurra-empurra, no roça-roça  
 A massa avança num clima medieval  
 A fantasia tá na sua cabeça  
 Tá começando mais um carnaval  
 Quem está em baixo quer mais espaço  
 Quem está em cima quer o seu calor  
 Quem tá na chuva pula e se enxuga  
 Tá começando mais um carnaval  
 O carnaval, quem é que faz?  
 O carnaval ainda quem faz é o folião  
 O carnaval, quem é que faz?  
 O carnaval ainda quem faz é o folião”.

<sup>9</sup> “Frevofoguete”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RcUISu7LFs>

<sup>10</sup> “O carnaval quem é que faz”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GOPi-UqpwY8>

Em entrevista para Caetano Veloso, em 2019<sup>11</sup>, Russo comenta acerca desta proposta, ao lembrar quando passou a compreender a dimensão orgânica de teia entre as pessoas, construída por códigos e símbolos no carnaval. Estes elementos traduzem a ideia de que uns fazem parte dos outros em experiência de bloco, através de olhares e permissões, mas principalmente pelos toques. Porém a história do carnaval de Salvador sempre foi acompanhada de uma certa violência, parte da constituição do que o brasileiro também é, mas que passou a ser um problema pontual durante a festa, gerando a necessidade de artistas pedirem por paz de cima do trio elétrico, enquanto a polícia intervia de forma agressiva em prol de uma segurança, gerando mais violência.

Russo pontua:

A gente sempre analisou muito esse corpo, esse organismo vivo que é o carnaval. Quando as pessoas estão juntas umas das outras, como elas fazem parte umas das outras. Como é que isso acontece. E como a gente poderia fazer para evitar a violência. No ano passado e no ano retrasado, naturalmente, a gente fica sempre abrindo a possibilidade de intuição lá em cima [do trio] e não chega com cartas marcadas. A gente vendo tudo acontecer, muitos recados acontecendo, o trio é pequeno e a agente gosta do trio pequeno porque fica próximo [do público]. Quando sempre rolava uma confusão, porque as pessoas no Baiana abrem rodas, mas mais dentro de uma estrutura indígena e de ciranda, até banhada com a estrutura do *rock'n'roll* ou com a estrutura de música modal, e de tentar estender aquela coisa pra fazer aquilo girar, com frases de reggae misturando com rock e tal, quando as pessoas começaram a entender isso, os movimentos... quando elas começaram a abrir a roda e uma pessoa só entrava e passava sua mensagem e olhava pra mim, depois fechava e abria e outra vinha, pegava uma carteira e guardava... Quer dizer, viravam bons modos, oportunidades de se fazer coisas boas eram na roda. E eu percebi isso e achei muito lindo. Mas a compreensão da segurança em Salvador com roda era diferente, e havia uma agressão muito forte. E a gente fala pras pessoas nesse momento baterem palma. E as pessoas por um bom tempo achavam que a gente estava parabenizando a atitude agressiva, mas era como inverter a polaridade: uma transmutação. A palma como um alerta, e não como [gesto de reverência]. E principalmente ocupar as mãos... e principalmente fazer aquele agressor pensar naquele momento. Porque a defesa [da agressão] estava sendo pior do que a palma. A palma estava ajudando muito [mais] do que a defesa, ou uma latada, ou um cuspe ou uma

<sup>11</sup> Entrevista de estreia da Casa Ninja em Salvador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSZ6ZvonJGY>. Acessado em: 18/03/2023

tentativa de vencer daquela força de segurança que estava trabalhando com agressão ali. Então essas palmas começaram a fazer tudo acontecer. Antes da agressão chegar, já tinha gente batendo palma. (PASSAPUSSO, 2019).

Figura 3: Estrutura de roda durante o show do BaianaSystem.



Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/com-suas-rodinhas-baiana-system-marca-novo-capitulo-da-folia-baiana/>

Caetano diz, em contrapartida, que até então não tinha visto tentativa de condução da massa tão surpreendente quanto à do BaianaSystem, arriscando a chamá-la de “civilizadora”<sup>12</sup>. Em “Verdade Tropical”, Caetano aponta:

O novo carnaval da Bahia, eletrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado [...] é resultado desse assassinato do carnaval brasileiro, assassinato cujos autores intelectuais fomos nós; mas também a incomparável vitalidade desse novo Carnaval – em grande

<sup>12</sup> Vê-se com ressalva o termo “civilizador”, usado na frase, uma vez que prescinde de uma estrutura civilizado/selvagem tão discutido anteriormente. Sabe-se que o carnaval é um movimento que se organiza em sua “selvageria” e ela faz parte da festa, admitindo certa violência, na qual o corpo é ponte para dimensões emocionais, musicais e espirituais se manifestarem.

parte devido a essa mesma classe média provinciana – e, sobretudo, a energia propriamente criativa que se vê em atividade na Banda Olodum, no desfile do Ilê Aiyê, na Timbalada ou na figura única de Carlinhos Brown, que reúne em si elementos de reafricanização e neopopização da cidade, se devem ao mesmo gesto nosso, o que nos pode dar um alento e nos permite pensar, nos momentos bons, que há esperança, pois a matança se revelou regeneradora. (VELOSO, 2017, p. 80)

A partir destas duas falas, pode-se compreender a dimensão da corporeidade própria do BaianaSystem com seu público, em que a específica comunicação entre corpos com palmas e convenções de roda geram ressignificação do ambiente de conflito e negociação em oportunidade de cruzo e comunhão. O movimento tropicalista, encabeçado pelo próprio Caetano Veloso e Gilberto Gil, retomara o conceito de antropofagia em 1968. As dimensões de devoração do outro começaram a ser repensadas, na medida em que surgia uma necessidade de retomar um olhar oswaldiano sobre o que fora feito até então no Brasil. No território da música, onde a canção popular tomava caminhos controversos ao tentar definir o que poderia ser entendido como MPB, a tendência tropicalista passaria a ocupar um lugar na reflexão sobre o próprio país. Como consequência, em meio às múltiplas movimentações e desdobramentos nas artes, a Tropicália revolucionou a “música popular brasileira”<sup>13</sup>, ao praticar, também, um “retorno ao Brasil” frente às tendências de americanização. Para eles, era necessário se despirmos da ideia de unidade nacional, construída pelas elites (pessoas da sala de jantar?), e todo o imaginário brasileiro “enlatado”, como dizia Oswald de Andrade, que reverberava na canção popular, em nome de uma criatividade pulsante, que conversasse ao mesmo tempo com figuras que traduziam o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o local e o estrangeiro. Já o BaianaSystem atualiza tais categorias ao brincar com elementos tradicionais brasileiros e latino-americanos, ao brincar com épocas diferentes através das músicas chamando o antigo e o novo para brincarem e expressarem a novidade cheia de identificações com o passado.

---

<sup>13</sup> Entende-se que a tendência tropicalista se estende para além da música: Hélio Oiticica, nas artes plásticas, cujo nome de uma das obras mais importantes cedeu o nome ao movimento, Zé Celso Martinez no teatro e Glauber Rocha, no Cinema Novo. A poesia também fora influenciada pela participação dos concretistas, juntamente com a sacudida na moral e nos bons costumes do brasileiro de classe média: questões de comportamento expressavam mais do que rebeldia, mas um posicionamento político, atraindo os olhos autoritários do governo militar de Costa e Silva.



Além disso, o movimento tropicalista se articulou declaradamente com a cultura de massa, a qual passara a ser uma realidade no país frente à emergente globalização, com o intuito de proporcionar acesso por parte da maioria da população<sup>14</sup>. Assim, admitiu-se o *pop* na busca por narrativas culturais mais próximas da realidade das pessoas no Brasil, possibilitando um reconhecimento que ultrapassasse as barreiras das classes sociais e buscando se distanciar de um discurso de autenticidade e nacionalismo então recorrentes no tratamento da cultura brasileira. A experiência de massas do BaianaSystem, comentada por Caetano, assume uma forma de conexão entre o que os tropicalistas também desejavam, isto é, a aproximação do popular na reinvenção das festas já tradicionais na Bahia.

A partir da necessidade similar de negar uma uniformidade do brasileiro, tão imposta nos anos 1960, a proposta tropicalista tinha como ideia a criação de um movimento contracultural que não ignorasse uma americanização, com seus modos articulados de mercado cultural, e utilizasse da cultura pop para expressar elementos herdados de culturas diversas de dentro do Brasil: “sou baiano e estrangeiro” (Tom Zé, 1968, s/p). Entende-se a ambição tropicalista de explicitar a dinâmica de um entre-lugar cultural (SANTIAGO, 1982, p. 110), onde se assimila uma cultura de fora, ao mesmo tempo em que se produz junto, transbordando a noção de fonte original em nome da celebração das diferenças (DERRIDA, 1991, p. 42), assim também feita por Oswald de Andrade e pelo BaianaSystem, na medida em que influências são incorporadas e traduzidas numa linguagem brasileira, que se atualiza e se retroalimenta, como pensado na antropofagia: aproxima-se do outro para modificar-se a si mesmo. A assimilação da diferença que se faz possível pelo estado de “entre”, transitório, vivo, não congelado e uno, como sugerido pela tendência nacionalista.

---

<sup>14</sup> Para além das questões problemáticas acerca da indústria cultural e seu caráter inicial de importação, vale lembrar que é um importante veículo disseminador de ideias e provocador de identificações quando contribui para diminuição da distância entre a população e a produção cultural. O movimento Black Rio, por exemplo, interpretado por muitos como simples importação de uma cultura americanizada, reforçou a consciência e identificação entre negros como recuperação de uma identidade que havia sido dispersada com o branqueamento do samba. Este exemplo ajuda a entender de outro modo a relação local/global presente em algumas manifestações culturais como o BaianaSystem, em que não se trata de espelhamentos relativos a nacionalidades, mas resulta na produção de outros grupos, outros territórios, outras “nações” permeados por movimentos diaspóricos: desde nações de maracatu à *Zulu Nation*, fundada em 1973 no Bronx de NY pelo Afrika Bambataa para disseminar as ideias do Hip Hop.

Paul Gilroy, em seu livro “O Atlântico Negro” (2001), traz o conceito de diáspora para articular como as diferentes formas de expressão da música negra se unem muito mais pela descontinuidade de suas experiências de migração e marginalização, do que por alguma identidade essencial fixa e imutável. As características comuns dessas “formas descontínuas” de expressão musical são lidas pela subversão dos ideais de autenticidade e pureza de sua música que as contaminações de culturas “em trânsito” proporcionam. Isso equivale a dizer que são o que Gilroy chama de “fecundações cruzadas” de influências da diáspora, que não respeitam a integridade de território ou autenticidade, que dão forma (e não conteúdo) aos ritmos híbridos do atlântico negro: “o direito de tomar emprestado, reconstruir e rearranjar fragmentos culturais, tirados de outros contextos negros, não era pensado como problema por aqueles que produziam e consumiam a música” (GILROY, 2001, p. 196). A partir daí, relaciona-se a conexão entre música e dança, tão importante para o grupo, com a “atualização” do conceito da antropofagia quando é pensada a transformação contínua entre culturas, em que há devoração e produção de novas possibilidades no fazer artístico.

Além disso, a dinâmica da Tropicália serviu também de combustível criativo para se dialogar diferentes perspectivas numa mesma canção ou peça estética. A aproximação de opostos se faz presente de forma ampla tanto na música, como nas artes plásticas e no teatro, tendo explícita uma tendência a “chamar para perto”, “pensar junto”, o que o BaianaSystem faz com maestria. Convoca-se o corpo do espectador por meio das projeções da banda, da audição atenta e crítica da música em ambos os tempos e da performance de um modo geral do BaianaSystem. Máscaras são distribuídas e ativadas, assim como personagens são vividos nas multidões.



Figura 4: Navio Pirata ao fundo, em Salvador, com suas máscaras no carro e nos foliões.



Foto: Filipe Cartaxo.

Em relação à música, as chamadas “canções-colagens” traduzem a aproximação entre mundos e visões, refletidos num espaço urbano, onde a música popular brasileira se desenvolve e diz de uma percepção específica: faz-se permeável frente aos estrangeirismos, porém se processa de maneira ‘abrasileirada’, tal qual o grupo o faz com seus *samplers* e *remixes*.

São revelados vários repertórios sensoriais de sujeitos que compartilham entre si suas experiências, orientadas pelo ritmo envolvente. Consequentemente, se produz um ambiente de aprendizado com o diferente, além de uma autonomia identificada na autogestão de conflitos próprios da rua. A possibilidade de transmutação, exposta por Russo Passapusso na entrevista, também compartilha de uma antropofagia inerente, pois sujeitos se olham, conversam entre si através do corpo e estabelecem acordos de convivência, em prol da aceitação mútua em tempo e espaço, relembrando uma herança viva dos blocos afro e do senso de coletividade das chamadas festas de largo, que ritualizam e, por isso, convertem o acontecimento social que é o carnaval numa potência transformadora. Assim, o grupo consegue dialogar com questões de representatividade identitária, ao presenciar tal dinâmica

de ritual sob o conteúdo das músicas, as quais emanam resistência em tempos sombrios e inspiram a performance conjunta.

A magia do BaianaSystem acontece na medida em que o público é convidado a se despir das “roupas”, produzindo outros modos de relação com o mundo. Entende-se por “roupa” tudo o que, para Oswald de Andrade, sinalizaria importações europeias: educação e domesticação dos corpos, principalmente, bem como referências culturais e morais. A chamada “consciência enlatada” também expressa tal crítica, sobre a qual a estética do grupo investe. Ao vivo, são exaltadas identidades plurais que ilustram a mistura culturalmente viva, não a partir de uma síntese, mas de sobreposições de corpos em movimento, ideias e relações. Neste sentido, a ideia de modificar-se a partir do outro é praticada em várias dimensões, tanto em relação ao repertório corporal e musical, quanto às leituras sobre um Brasil múltiplo. E este aspecto necessita ser vivenciado para que se possa conceber o ritual antropófago.

Os corpos em roda ressignificam as cirandas em direção a uma descarga de gente, onde transcendem indivíduos de uma massa plural agente, a qual ritualiza o resgate da cultura negra e indígena, num processo de “atualizá-las”, ao mesmo tempo em que constrói mais uma de suas facetas. Com o ritual, o que antes era visto como tabu – o corpo, suas pulsões e desejos –, passa a ser resgatado, vira totem. Através do corpo, as identidades se expressam e se permitem coexistir na cidade, assim como no carnaval, via territórios antropófagos temporários, os quais se anunciam com a presença do chamado Navio Pirata, o Trio elétrico do BaianaSystem, presente nos carnavais de Salvador desde 2014 e no pós-carnaval de São Paulo desde 2018. Ele

(...) surgiu há alguns anos justamente pela ideia da pirataria como uma forma de abrir brechas em todo o sistema, voltar o olhar para o invisível, para o que não se tem dado atenção na festa, ter um contato mais próximo e vir na contramão do que estava sendo a lógica do carnaval. Sair a bordo do Navio Pirata e mergulhar no mar de gente, sons e luzes é sempre combustível e vital para o BaianaSystem. (Fonte: <https://baianasystem.com.br/bio/>)

Figura 5: Navio Pirata em Salvador.



Foto: Filipe Cartaxo.

Em entrevista (2019), Gilberto Gil observa:

O Brasil é uma síntese muito ampla, de muitas coisas. Muitos elementos provenientes de várias partes da terra se juntaram aqui numa mistura original, muito própria. Os ingredientes afro-americanos, afro-ameríndios, dão ao Brasil uma originalidade que outras terras não tiveram. O Brasil então é essa mistura: um permanente processamento de elementos que vieram dali, do chão, pedrinhas catadas do chão da rua, do quintal, com as coisas que vêm de longe, vêm de outros lugares. Ecos que vêm de outra forma de compreender pulsação, ritmo. Tudo isso é música brasileira. Toda música popular é música brasileira. (ENCONTROS, 2019)

Este cenário ilustra a ampla possibilidade de criação a partir de misturas presentes no Brasil. A riqueza de manifestações, danças, musicalidades etc., vem de troca cultural intensiva, refletindo uma “mestiçagem cultural”, a partir da qual a

inventividade popular, não só brasileira como latino-americana, se retroalimenta e se reproduz<sup>15</sup>. O BaianaSystem se insere nesta devoração de referências e as amplifica, reinventando o que já fora feito, transmutando em algo novo. Assim, consegue unir as esferas antes tidas como antagônicas – a cultura pop e o underground através da produção de uma sonoridade que expressa a múltipla possibilidade de se ler a Bahia, suas heranças e experiências negras, que reverberam em tantas construções Brasil afora. Como consequência, propicia uma identificação coletiva com a mistura local: *dub*, *reggae*, *samba-reggae*, *samba-duro*, *frevo*, *dancehall*, *pagodão* e outros ritmos dançam em torno da voz expressiva da guitarra baiana e do *flow* de Russo Passapusso, numa interação que faz emergir, através do elo entre música e dança, a dimensão antropófaga de experiência em forma de catarse. A antropofagia como conceito se faz oportuna neste caso, pois o Brasil, como outros países colonizados, é formado por uma sociedade a partir de culturas de diferentes locais, como comentado por Gilberto Gil, isto é, várias culturas populares devorando outras<sup>16</sup>. Isso é processado pela troca intensiva entre público e banda em várias dimensões, além da estrutura de reciclagem musical: auditiva, por exigir uma escuta específica; corporal, pois a performance do grupo se vale da experiência ao vivo com quem assiste, em diálogo com as formas de manifestação de rua; histórica e cultural, por refletir em suas composições uma leitura vinda do povo acerca do próprio local.

---

<sup>15</sup> Lezama Lima, em “A Expressão Americana”, deixa claro que uma cultura é formada de várias “eras imaginárias”, sendo que o que se entende por cultura popular, e, mais especificamente, música popular é uma criação da América, isto é, uma criação da mistura que se deu por estas terras, dado o processo histórico-cultural. Pode-se pensar a construção da música brasileira como uma mistura de cultura popular e erudita, com a cultura de massas, se aproximando de uma ideia de “mestiçagem cultural”, que pode ser interpretada como uma forma de cruzamento de histórias, devoração entre culturas.

<sup>16</sup> É deste entrecruzo de saberes e práticas que surgem manifestações populares que acabam não tendo ligação com parâmetros europeus de estruturação, revelando uma potencialidade criativa independente, muitas vezes considerada como “folclore”. Em entrevista, Antônio Nóbrega, uma das maiores referências em cultura popular do país, comenta que “o Brasil ainda não descobriu a cultura popular” (EXPRESSO, 2020), dizendo que a visão que ainda se tem da cultura popular é folclórica, isto é, considera as criações, por muitas vezes estarem ligadas a temas regionais, inofensivas. Porém, quando há uma contemporaneização destes temas, tais criações passam a ser indesejadas. Esta abordagem folclorizante “congela” as criações tanto na poesia e nas artes visuais quanto na dança e na música, num tempo romântico, geralmente passado. Este estereótipo mantém as manifestações num imaginário paralelo e inocentemente considerado desarticulado com a realidade do país, mas na verdade prepara um terreno fértil para criações subversivas que flertam com formas populares e formas de comunicação em massa. Este é o caso do BaianaSystem: movimentação que se encontra entre a categoria de arte, cultura popular e cultura de massa, celebrando a mistura e a transformação.



Os tropicalistas tinham optado pelo avesso da bossa nova justamente com a intenção de superar o imaginário carioca da beleza brasileira, uma vez que simbolizou uma fusão branqueadora de elementos regionais, buscando heranças identitárias outras que não a de um padrão estético freyreano. De resultado, resignificaram também a condição primitiva que o samba carioca perpetuara sobre a Bahia, tão responsável pela criatividade brasileira. Dela nasceu o samba e nascem as células para quebrar estereótipos: os tropicalistas saíram de lá em sua maioria e devolvem a ela novas formas de transformação musical, incorporando elementos transnacionais em produções consecutivas de cultura. Assim, subverte-se a ideia de território de origem de onde flui a cultura, por um local que exemplifica um modo carnavalesco de recombinar as linguagens da tradição, que Caetano chamou de “pré-Bahia arcaica”, com o “novo mundo” das linguagens da americanidade “pós-Brasília futurista” (VELOSO, 1997, p. 81). Essa tradução de influências atua pela “f(r)esta”<sup>17</sup>, no sentido de uma interrupção de temporalidade linear do fluxo cultural e de uma profanação/carnavalização do território da tradição. Ela admite o frevo tocado através de batidas eletrônicas, *rock’n’roll* e ritmos caribenhos, levantando a grande massa atrás do trio elétrico, que “só não vai quem já morreu”, expressando a força e potência de um povo em diáspora. O BaianaSystem se expressa nesse fluxo, cujas ondas relembram um estado de palimpsesto: cria reverenciando os mais velhos e antepassados, chamando um futuro que não demora. Não à toa, em entrevista<sup>18</sup>, Russo Passapusso diz: “o novo já foi feito”, referindo-se às suas influências sonoras de matriz africana, não só brasileiras, mas afrodiaspóricas que em experiência de mistura traz ares de inovação cultural. Esta é a chave que traz a compreensão do *remix* em sua perspectiva inventiva.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à

<sup>17</sup> Segundo o historiador Luiz Antônio Simas, podem-se diferenciar os conceitos de “festa” e “fresta” dentro de práticas culturais que presenciam movimentos de diáspora. As culturas de fresta reinventam dentro de um projeto de sociedade que exclui suas manifestações, pela fresta da normatividade. Ver mais em “O corpo encantado das ruas” e “Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos”, de Luiz Antônio Simas.

<sup>18</sup> “Devassa – Encontros Tropicais: BaianaSystem e Gilberto Gil”, disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8340688/?abfs=true>.

medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

A performance do grupo, então, faz emergir no público a libertação da “consciência enlatada” nomeada por Oswald de Andrade, referente à importação de costumes, em nome de uma verdadeira afirmação do que se é naquele momento: som, emoção, lembrança, expectativa, luta, coletividade, fantasia, alegria. Assim, valores da cultura popular são reafirmados e ressignificam o próprio espaço urbano, irradiando para outros lugares do país como uma releitura possível do que também é ser brasileiro.

\*\*\*

Na perspectiva de que o BaianaSystem se compõe por meio de uma específica combinação entre música, dança, imagem e, principalmente, público, podemos dizer que o Navio Pirata representa a possibilidade do encontro, sintetizada em performance. Sua configuração de trio elétrico no carnaval permite que seja pensada sob a ideia de “acontecimento” tal relação entre som e corpo.

Podemos pensar na atuação do BaianaSystem como produção de um construto no qual se estabelece o encontro e a devoração da cultura popular, devido aos elementos que convocam regionalidades tanto na expressão corporal, quanto na musicalidade. Explora-se claramente a relação entre música e dança, atrelando meios de comunicação de massa; reforçando a dimensão atual de manifestações culturais brasileiras, cuja matriz não segue somente valores europeus de expressão, mas sim, referências negras e indígenas; e evidenciando a transformação constante no que diz respeito à construção de povos múltiplos.

A antropofagia acontece aqui<sup>19</sup> na medida em que se retoma este conceito, agora direcionado a uma dimensão de ressignificação da diáspora, revertendo a

---

<sup>19</sup> Em show na ilha de Itaparica, Russo Passapusso, em determinado momento, exclamou: “A gente veio trazer a antropofagia pra vocês”. Uma pessoa do público prontamente respondeu: “Não, a antropofagia nasceu aqui”. Em diversas entrevistas, Russo comenta o fato dizendo o quanto aquela frase reverberava a própria relação da banda com a Bahia e as brasilidades musical e visualmente exploradas.

própria proposta de Oswald de Andrade, porém fazendo o que ele pretendia – sair do eurocentrado. A estrutura indígena e africana das rodas faz com que o fenômeno adquira uma espécie de autonomia em relação às fronteiras que tentam enquadrar a experiência, proporcionando a naturalização de estéticas sonoras e visuais às quais a indústria não seria capaz de totalizar.

Além disso, no auge dos shows no Sudeste, Russo costuma trazer algum elemento da cultura popular nordestina com o intuito de desmistificar a categorização tão injusta feita com o Nordeste pelo resto do país – na lógica de reciclagem musical feita pelo grupo ao vivo, “Pagode Russo” de Luiz Gonzaga (1946) costuma ser entoado. Russo, vendo a falta de referência do público exclama: “O que é que vocês estão ouvindo em casa? Isso aqui é cultura popular!”<sup>20</sup>. Diante deste quadro, pode-se perceber os diferentes brasis contados de diversas maneiras dentro do país, mas observa-se o claro posicionamento contra o monopólio cultural do eixo Rio-São Paulo, que acaba contando a maior parte da história. A dimensão levantada pelo BaianaSystem que reflete a cultura popular localiza-se na interação brincante das práticas de rua, as quais fazem da fresta uma possibilidade de reinvenção de mundo, sendo assim, capaz de criar e reconhecer particularidades culturais, fugindo de noções totalizantes.

O universo estético do BaianaSystem navega, então, através das relações entre brasis, em uma constante adubação<sup>21</sup> cultural que se estende para referenciais afrodiaspóricos diversos. Compor e regravar com nomes-referência da música negra expressa sua maneira antropófaga de produção, ao sobrepor tempos fragmentados e formar uma sonoridade afropercussiva “em trânsito”, como destaca Paul Gilroy no livro “Atlântico Negro” (2001). A devoração, neste caso, é revelada por meio do encontro entre culturas de gueto, que, além dos modos específicos de produção, compartilham uma performance que ativa corpos tanto físicos, que dançam e cantam, quanto sutis e espirituais, uma vez que é aludida uma herança de resistência por de trás das batidas

---

<sup>21</sup> Emprega-se aqui a palavra adubação em duplo sentido: primeiramente, como técnica para transformar o solo rico em materiais que ajudem a produção de novos frutos, se encaixando figurativamente no caso de elementos culturais. Porém, o processo de transformação do *dub* também utiliza da regravação e do rearranjo de músicas para que novos “frutos” surjam. Assim, em ambos os casos há uma produção do novo.



dos tambores e dos graves do *soundsystem*. Seus trabalhos explicitam tais heranças bem direcionadas, as quais apontam para caminhos abertos de reencontros do grupo com a África e a América Latina.

Desta forma, conclui-se que a potencialidade contida no conceito de Antropofagia para se analisar o BaianaSystem se revela e se atualiza pelas camadas de sentido propostas pela banda na medida em que a dimensão corporal adquire mais espaço em sua performance, mais especificamente pelo carnaval. Nela está contida a chave que possibilita a relação entre o *underground* afro-diaspórico, o qual especifica de maneira mais assertiva qual devoração a que se refere, superando a simples relação com técnicas estrangeiras. Além disso, a vivência da pluralidade leva a aproximação do diferente para produzir-se a si mesmo à potência de experiência de manifestação popular em movimento constante, ritual.

## Referências

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

BARBEIRTAS, Flávio; MARTINS, Pedro. A antropofagia como método na canção tropicalista. In: Revista Contexto, Vitória n.31, 2017/1.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O imaginário e o desconhecido. In São Paulo Metalivros; Salvador Fundação Emilio Odebrecht, c1994, p. 17-63

ENCONTROS Tropicais. Direção: Rafael Rocha e Lucas Tergolina. Porto Alegre: Noize Media, 2020. Vídeo (38 min.). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8340688>>. Acesso em: 05 de junho de 2020

FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. Cotia, SP. Ateliê editorial, 4ª ed. 2007.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música. Belo Horizonte: ed. Miguilim, 2016.

HALL, Stuart. Que “negro” é este na cultura negra. In: *SOVIK, LIV (Org.) Da Diáspora: identidades e mediação cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2013, 2ª ed., p. 372 – 388.

LIMA, José Lezama. A expressão americana. Editora Brasiliense, 1988.

Podcast “O Brasil ainda não despertou para a cultura popular” diz Antônio Nóbrega. [Locução de Isabela Menon e Lucas Breda] São Paulo: Expresso Ilustrada, Folha de São Paulo. 6 de fevereiro de 2020. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/5dJ5zJ4G6ju5Axu0mGuQRS?si=jxamds5xTEmH1OsJPYKEGw>

NODARI, Alexandre; ALMEIDA AMARAL, Maria Carolina de. A Questão indígena do Manifesto Antropófago. In: Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 4, 2018, p. 2461-2502.

SANTIANGO, Silvano. O entre-lugar do latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

PITA, Cássia Maylla de Almeida. Representações da negritude no carnaval de Salvador. In: *Interfaces Científicas – Humanas e Sociais. Aracaju, Vol.4. Edição especial – Contextos da Cultura*, p. 75-81, Nov. 2015.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 2017 – *Edição comemorativa de 20 anos*.

VLADI, Nadja. Grave, mais grave! Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. Primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil. In *Brasil uma biografia*. São Paulo Cia das Letras, p. 21-49, 2015.

CAMARGO, L. B. A. BaianaSystem: Antropofagia é aqui. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132367.pdf>

Recebido em: 23/02/2023

Aceito em: 28/04/2023

## OS CORPOS EM LUTA: ASPECTOS EPISTEMOLÓGICOS DA PRÁTICA DE ARTES MARCIAIS

Alexandre Meyer Luz<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio tem dois objetivos principais: primeiro, o de apontar para características peculiares do uso bem-sucedido do corpo em contextos de luta corporal; segundo, o de esboçar um modelo geral de avaliação do desempenho de membros de comunidades marciais. Para tais fins, o ensaio enfrentará a questão da definição de “arte marcial”, a fim de destacar as características distintivas das práticas marciais. Em seguida, o conceito estrito de arte marcial será expandido com o apoio do conceito de “comunidade marcial”, que permitirá incluir aspectos não-marciais associados a diferentes grupos de praticantes assim como incluir tipos os mais distintos de praticantes, com as mais diversas relações com as técnicas marciais. O modelo aqui proposto pretenderá capturar tipos distintos de desempenho bem-sucedido de atores em posições diferentes de uma dada comunidade marcial: iniciantes, aposentados, treinadores e artistas no ápice do desempenho. Por fim, para além da avaliação mais tipicamente teleológica, é oferecida uma discussão sobre outros tipos de avaliação de atores em comunidades marciais, tais como a estética e a moral.

**Palavras-Chave:** *Artes marciais; corporeidade; know how; know that; epistemologia*

## BODIES IN FIGHT: EPISTEMOLOGICAL ASPECTS OF THE PRACTICE OF MARTIAL ARTS

**Abstract:** This essay has two main goals: firstly to point out peculiar features of a successful use of the body in fighting contexts; secondly to outline a general model of performance evaluation of members of the martial arts community. To achieve those goals, we'll first define “martial arts” in a way that captures the nature of martial practices. Then, the concept of “martial community” will be added to allow us to consider non-martial aspects that many practitioners embody in their own martial communities, even to consider members of martial communities that are not martial artists. The idea is to capture different types of successful performances of actors in different positions of a given martial community: beginners, retirees, trainers and artists at the peak of their performances. Lastly, beyond the teleological evaluation it proposes a discussion about other types of evaluation of members of the martial arts communities, such as moral and aesthetic.

**Keywords:** Martial arts; corporeity; know how; know that; epistemology

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela PUCRS. Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do PPGFilosofia da UFSC. E-mail para contato: alexmeyerluz@gmail.com

O presente ensaio pretende oferecer ao leitor uma resposta (ou pelo menos uma introdução a uma resposta) a duas questões principais: primeira, como entender a especificidade do corpo durante as lutas e, segunda, como avaliar a performance de um lutador. Para chegar a estes dois pontos eu antes proporei um exercício de delimitação da questão, propondo um esclarecimento sobre a noção de “arte marcial”, sugerindo distinções que servirão para distinguir diferentes propósitos na relação de alguém com uma comunidade marcial.

### 1. O que é uma arte marcial?

Para entendermos as especificidades do uso do corpo nas artes marciais precisamos em primeiro lugar delimitar o escopo deste território. O trabalho de definir “artes marciais” é intrincado porque o fenômeno das artes marciais é intrincado: ele reúne diferentes tipos de agentes, diferentes relações com a cultura, diferentes fins, diferentes expectativas e etc. Todavia, quero começar a investigação destacando o que julgo ser o traço comum entre atividades que parecem ser muito distintas, como senhorinhas em um parque praticando tai-chi-chuan e boxeadores disputando o título mundial num Madison Square Garden lotado. Eu partirei de uma suposição intuitivamente forte associada ao olhar de senso comum sobre o que é um *artista marcial*:

[*artista marcial*]: *x* é um/uma artista marcial se ele/ela está em posição para aplicar de modo apto técnicas corporais desenvolvidas considerando-se o objetivo de causar dano e/ou evitar dano físico em um adversário em um combate corpo-a-corpo.

Esta definição exclui o uso de armas, por estipulação - e pode ser discutido se e quais armas poderiam ser incluídas no escopo da definição. De qualquer modo, vou assumir que é o caso de que um general que tem acesso ao botão que dispara uma bomba atômica *não deve ser* classificado como um artista marcial, no sentido mais cotidiano do uso do termo, isso porque este sentido cotidiano assume que um artista

marcial é alguém que, em alguma medida, passa por um treinamento corporal específico para o fim de aplicação de técnicas marciais - e apertar um botão não é um exemplar deste tipo de treinamento corporal.

Uma maneira de defender a força da intuição acima é a de comparar a expectativa de sucesso no trato de uma tentativa de aplicação de violência por um adversário/inimigo: vou supor que a nossa visão intuitiva se torna saliente quando pensamos em alguém que gostaríamos que nos defendesse diante de uma ameaça de violência física. Para deixar o ponto mais saliente ainda, considere que você, diante de uma ameaça física endereçada por alguém, pode escolher um defensor entre duas pessoas que são virtualmente idênticas (elas são gêmeas idênticas, têm o mesmo peso, a mesma compleição física e etc) mas que lhe são identificadas respectivamente como, digamos, “professor de filosofia” (ou “dentista”, ou “maratonista” ou etc.) e como “lutador do UFC<sup>2</sup>” (ou como “campeão mundial de boxe”), a segunda. A suposição de fundo, aqui, é a de que qualquer pessoa que entenda o significado de “professor de Filosofia” e de “campeão mundial de boxe” escolherá o segundo indivíduo para lhe defender de um ataque de um agressor desarmado<sup>3</sup>. A definição proposta acima quer captar a motivação para tal escolha.

O sentido cotidiano, de senso comum, do que é ser um artista marcial está diretamente ligado à expectativa de sucesso em relação a um tipo de fim muito específico, que é o que a definição capta: causar dano e/ou evitar dano em relação a este agressor. Além disso, ele está diretamente ligado ao *aprendizado de técnicas corporais voltadas para o trato com a violência física*, o que se torna saliente pela escolha entre os gêmeos idênticos. Note que o ponto aqui não é, ao menos neste momento, o de avaliar a efetividade destas técnicas, dado o fim de lidar com a violência. O ponto é apenas o de alimentar uma cláusula-base da definição do conceito de “ser um artista marcial”, captando a expectativa em termos de fim que o senso comum associa ao termo<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> O UFC - o *Ultimate Fighting Championship*, é o principal torneio de artes marciais mistas (o MMA).

<sup>3</sup> Obviamente, está sendo suposto aqui que quem escolhe está interessado em não ser agredido. Além disso, nosso exemplo não carrega qualquer suposição sobre se devemos ou não lutar com um agressor. Ele supõe um cenário em que a tentativa de agressão é inevitável e que a vítima não deseja ser agredida.

<sup>4</sup> Uma estratégia diferente para uma análise conceitual do fenômeno pode ser encontrada em MARTÍNKOVÁ, I., PARRY, J. (2016a) ‘*Martial Categories: Clarification and Classification*’, Journal of the

A efetividade da aplicação das técnicas corporais para causar/evitar dano são relevantes, porém, num sentido importante para os meus fins aqui, o sentido cotidiano de “ser um artista marcial” é *teleológico*: considere o mesmo tipo de caso de agressão iminente e inevitável; desta vez você poderá escolher seu defensor entre dois lutadores de boxe; a primeira opção é a de um ex-campeão mundial dos pesos leves que atualmente tem 87 anos e pesa 54kg<sup>5</sup>. A segunda é a do atual número 150 do ranking dos pesos-pesados. Vou supor que a escolha será, mais uma vez, óbvia para qualquer pessoa que entenda a apresentação dos dois possíveis defensores. A escolha óbvia pelo lutador jovem, que em muitos sentidos pode ser considerado um lutador “pior” do que o ex-campeão, nos lembra que está em jogo a avaliação da capacidade de tornar efetiva a aplicação de técnicas corporais que se supõe capazes de conduzir ao fim de eliminar/neutralizar o risco de agressão.

Note que o que está sendo exigido aqui não é uma visão sofisticada sobre o que é o boxe, sobre quão efetivo pode ser o uso de técnicas de boxe podem ser em uma situação de combate físico (de uma briga, não necessariamente de uma luta de boxe respeitando as regras do boxe e etc). O que se está destacando é a suposição de que o artista marcial domina técnicas que melhoram as chances de lidar com a agressão física *agora*. Um ex-campeão de boxe pode, aos 87 anos, ser um membro muito útil de uma *comunidade marcial*, instruindo novos lutadores e etc. Todavia, note que este é um ponto secundário, do ponto de vista do que estamos investigando aqui. O ponto relevante é, lembrando, que a cláusula-base que apresentamos quer captar um tipo de fim mais específico, o de aumentar a chance de sucesso na neutralização da ameaça *agora*, e que este fim passa pela capacidade de usar o corpo para tal fim atualmente.<sup>6</sup>

---

Philosophy of Sport, 43(1): 143–162. Ao fim, sua estratégia implica em cinco categorias: combate corpo-a-corpo (close combat), artes da guerra (warrior arts), artes marciais, caminhos marciais (martial paths) e esportes marciais. Seria matéria de investigação mais cuidadosa, mas eu assumirei que, a despeito das diferenças entre diferentes relações com a marcialidade (que merecem ser destacadas), elas podem ser unificadas sob o que a cláusula-base que proponho quer captar).

<sup>5</sup> “Tamanho não importa”, “use a força do adversário contra ele” e etc fazem parte de um imaginário fantasioso sobre o uso do corpo nas artes marciais. É fato que técnicas marciais podem permitir que pessoas menores e mais fracas superem adversários maiores e mais fortes. O ponto, porém, é que força (ou potência) sempre desempenham um papel importante nas lutas. Força não é o único elemento importante, mas ela pode ser um elemento decisivo.

<sup>6</sup> Vale, novamente, lembrar que os casos supõem agressão física iminente e inevitável. Estratégias de dissuasão ou de fuga não devem ser consideradas, aqui. A motivação para tal restrição vem do interesse

## 2. O Uso do Corpo nas Artes Marciais: Uma Aproximação

Na seção anterior eu sugeri que a noção de artista marcial carrega a intuição de uso efetivo do corpo no que diz respeito à manipulação da violência. Essa é uma consideração apropriada quando consideramos o corpo como o *meio* pelo qual a marcialidade se expressa, mas ela não é apropriadamente refinada para funcionar como uma descrição do uso do corpo para os fins marciais. A isso que nos dedicaremos a seguir, logo após a introdução de um conceito auxiliar importante.

### 2.1. Variedades do uso do corpo nas comunidades marciais

*Comunidades marciais*, ou seja, grupos de pessoas que se reúnem para atividades direta ou indiretamente relacionadas ao aprendizado de técnicas marciais, agregam diferentes tipos de artistas marciais e outros membros que não são artistas marciais (mas que podem ser membros valiosos da comunidade) sob diferentes *ethos*. Uma comunidade marcial pode reunir pessoas interessadas em situações de briga (como policiais e seguranças, que sabem que suas atividades os colocam mais próximos de situações deste tipo), pode reunir pessoas num dado instante incapazes, em diversos graus, de usar o corpo com efetividade para os fins marciais (como um treinador experiente, lamentavelmente, tetraplégico após um acidente automobilístico), pessoas interessadas em divertir-se (como crianças numa aula infantil de judô), em exercitar-se fisicamente, em aproveitar dos estados mentais associados a uma luta esportiva para esquecer dos estresses da vida, etc. Diferentes comunidades marciais constituem culturas diversas, com diferenças que aparecem nos trajés, em gestos e rituais e etc. Elas podem, inclusive, dar ênfases distintas à

---

de tornar saliente o que é mais tipicamente essencial ao conceito. Claro que conselhos como o de “evitar o confronto sempre que possível” e “evitar brigas” podem (ou mesmo *devem*) ser defendidos, mas estes conselhos estão não-essencialmente associados a “ser um artista marcial”; pode ser moralmente desejável ou pragmaticamente útil que um artista marcial não se meta com agressores. O ponto é que o cumprimento destes conselhos não faz de alguém um artista marcial e o descumprimento destes conselhos não faz com que alguém deixe de ser um artista marcial - ele talvez seja um artista marcial *imoral* ou um viciosamente *temerário*.



própria marcialidade, conferindo maior ou menor grau de importância para o que é estritamente marcial, o aprendizado de técnicas de luta.

Estas distintas *culturas* em diferentes comunidades marciais são compatíveis com a cláusula-base que propus anteriormente. A cláusula-base, de fato, nada diz sobre estas múltiplas possibilidades culturais. Ela nada diz sobre se membros de uma comunidade marcial devem necessariamente vestir tal ou tal roupa, incorporar instrumentos musicais, ter tal e tal visão política ou etc. Ela apenas exige que as técnicas corporais de luta estejam no escopo daquela comunidade. Eu deixarei “estar no escopo” propositalmente vago, de modo a permitir diferentes descrições sobre o modo como as técnicas de luta podem se apresentar para uma determinada comunidade marcial, isto porque comunidades marciais podem ser, em muitos sentidos, como sugeri, diversas. Considere, por exemplo, a Capoeira. Ela é descrita, muitas vezes, como uma dança, o que parece ser reforçado pela presença de música, de instrumentos musicais e etc. Porém, aquela intuição que alimenta a cláusula-base nos lembra, como vimos, que a capoeira é uma arte marcial - e, de fato, ela é muitas vezes descrita em termos de técnica de luta para lidar com agressores. Podemos aceitar que a Capoeira seja, ao mesmo tempo, dança e arte marcial? Eu vou sugerir que a resposta a tal questão é afirmativa.

De modo mais apropriado, comunidades marciais de capoeira podem absorver os dois aspectos (e outros traços culturais). Num sentido estrito, não se pode dançar e lutar ao mesmo tempo, já que os fins são distintos<sup>7</sup>, mas uma comunidade marcial de capoeira pode ser composta por membros que priorizam a dança em certos momentos e a marcialidade em outros, por membros que só priorizam a dança e por membros que só priorizam os aspectos estritamente marciais.

Um ponto importante a ser considerado é que os membros de uma comunidade marcial, cada um deles, não precisam eles mesmos fazer escolhas em relação às distintas ênfases. Uma criança pode ser introduzida em uma comunidade marcial de Capoeira pelo caminho da dança e pode frequentar esta comunidade

---

<sup>7</sup> Pode-se dançar *durante* uma luta, como parte da luta. O grande Muhammad Ali fez isso, por exemplo. O ponto é que, nestes casos, a dança precisa estar subordinada aos fins marciais. Pode-se dançar para, por exemplo, irritar o adversário. Não se pode dançar, por exemplo, em situações em que dançar permite um ataque efetivo do adversário.

mesmo sem sequer imaginar os fins marciais que um movimento “de dança” a ela apresentado pode ter. Por outro lado, alguém pode receber treinamento para executar um certo conjunto de movimentos típicos da Capoeira sem sequer ser informado sobre a cultura musical que é tipicamente associado à Capoeira. Este lutador, durante uma briga, poderia ser identificado por outros como um membro de alguma comunidade capoeirista, mesmo que causasse espanto, posteriormente, a sua ignorância em relação à tradição musical que as comunidades capoeiristas tipicamente (mas não necessariamente) carregam.

O ponto da variedade de experiências em uma mesma comunidade marcial e entre diferentes comunidades marciais é relevante aqui por conta dos diferentes usos do corpo que uma fenomenologia das artes marciais deve levar em conta. Além disso, ela deverá considerar também os diferentes *modos* de lutar, em pelo menos mais três sentidos importantes.

Em primeiro lugar, o conceito de senso comum de “arte marcial” agrupa diferentes tipos de técnicas marciais. Não é difícil perceber que Boxe e Judô são “artes marciais” muito distintas, com demandas físicas muito distintas.

Em segundo lugar, o conceito de senso comum de “arte marcial” agrupa relações diferentes com os fins marciais. Considere, por exemplo, um praticante de boxe que pretende ser capaz de usá-lo como ferramenta de defesa pessoal, um que o pratica como um atleta profissional, um praticante amador e alguém que procura uma escola de boxe apenas como atividade física e que, por isso, se dedica apenas a atividades sem adversário, como aprender a socar usando um saco de pancada. Nos quatro casos, há demandas físicas distintas. Por exemplo, o último tipo de boxeador é alguém que não precisa aprender movimentos defensivos, por exemplo - mas precisa aprender a socar, no mínimo para não quebrar a mão ao socar o saco de pancadas. O boxeador interessado em defesa pessoal, por sua vez, teria que preparar seu corpo (e privilegiar técnicas) para pôr fim a uma briga rapidamente, por conta de uma exigência típica de brigas (associada ao não dominar o ambiente, ao não saber se você será atacado por um segundo agressor, etc.). Um boxeador profissional, diferentemente, precisa se preparar para uma longa sucessão de rounds e saber, por isso, como não esgotar suas energias no primeiro round. Um boxeador amador pode flutuar entre diferentes demandas, combinando com um adversário/parceiro de treino um número

menor de rounds, aplicação de golpes com menos potência e etc. “Lutar” contra alguém na rua e contra alguém num ringue diante de um juiz são exercícios diferentes.

Em terceiro lugar, há de se considerar as especificidades físicas dos praticantes, mesmo considerando-se um mesmo cenário. Dois judocas de uma mesma categoria de peso podem ser fisicamente muito diferentes e ter valências físicas muito distintas, e isso implica em variadas práticas corporais, com o favorecimento de técnicas mais apropriadas às suas características e, eventualmente, em usos alternativos de suas valências físicas (ou em alternativas para lidar com a falta delas). Por exemplo, um atleta pode ser menos explosivo mas mais capaz de manter o mesmo grau de intensidade física durante a luta do que seu adversário. Os dois, neste sentido, não usam o corpo do mesmo modo, em vários sentidos relevantes.

## 2.2. “uso do corpo”?

Utilizei uma expressão nas seções anteriores que pode ser facilmente compreendida, mas que carrega um tipo de suposição que uma fenomenologia de práticas marciais ajuda a trazer à tona e a desafiar: a de “uso do corpo” durante as atividades marciais. Nesta seção eu vou apresentar algumas considerações *contra* uma visão potencialmente associada a tal tipo de expressão, uma que prioriza o mental sobre o corporal e o *know-that* (o saber *que*, ou a posse de conhecimento *proposicional*<sup>8</sup>) sobre o *know-how*. Eu não me preocuparei aqui em propor uma visão alternativa a esta<sup>9</sup> (que vem sendo desenvolvida, por exemplo, em interpretações

---

<sup>8</sup> *Grosso modo*, o “conhecimento proposicional” ou “saber que” (*know that*) é o conhecimento de proposições, como por exemplo “Pedro sabe que Luiz Inácio Lula da Silva é o presidente do Brasil em março de 2023”, enquanto o “saber como” (*know how*) é o tipo de conhecimento atribuído a ações bem-sucedidas, tais como em “Pelé sabia jogar futebol muito bem”. A distinção entre *know how* e *know that* é importante não por conta de alguma preocupação com a explicação de dois tipos de desempenho e sim por conta da avaliação de diferentes aspectos do desempenho. Ela nos permite, por exemplo, avaliar um jogador de futebol que é muito habilidoso e eficiente com a bola nos pés mas que não domina os aspectos táticos do jogo. Para saber mais sobre a distinção veja LUZ, A. M., *Conhecimento e Justificação: problemas de epistemologia contemporânea*. Editora:NEPFI on-line, 2013.

<sup>9</sup> Um programa para o desenvolvimento de uma explicação *corporificada* do uso do corpo na dança (que pode ser expandido para uma explicação para o uso do corpo nas artes marciais e outros esportes) pode ser encontrado em CARMONA, C. “Dance and Embodied Cognition: Motivations for the Enactivist Program”. RIFL (2018) Vol. 13, n. 2: 31-43 DOI: 10.4396/20180208.

mais “corporificadas” da avaliação do bom desempenho - aí incluso o desempenho esportivo). Minha estratégia será a de sugerir que certas suposições, que serão apresentadas posteriormente, não dão conta de explicar o bom desempenho nos contextos de artes marciais.

### 2.2.1. Você “pensa” durante uma luta?

Isao Machii é um espadachim japonês conhecido por seus feitos com a katana (a famosa espada samurai). No vídeo do programa "Os Super Humanos de Stan Lee"<sup>10</sup>, ele corta com sua espada um projétil disparado a quase 300 km/h por uma pistola, um feito que pessoas comuns julgarão impossível. Como é possível? Teria Machii uma capacidade de processamento de informação muito mais veloz do que a das pessoas “comuns”. Esta seria uma explicação plausível, a princípio: assim como o personagem dos quadrinhos *The Flash*, Machii processaria a informação visual e se moveria a partir dela tão rapidamente que movimentos que parecem muito rápidos para pessoas comuns lhe pareceriam bastante lentos. Assim, ele seria capaz de *ver a bala se aproximando*, de *calcular sua trajetória*, de *posicionar sua espada* em tal e tal posição, por conta de seus cálculos, aguardando o contato com a bala.

Há pelo menos três problemas com este tipo de explicação: primeiro, não há indícios de que Machii seja *The Flash* - ou que tenha algum superpoder digno de ser registrado num *cartoon*; segundo, apesar do feito de Machii ser extra-ordinário, ele é semelhante a muitas de nossas ações ordinárias; terceiro, uma descrição como a do parágrafo anterior não é uma descrição apropriada do que Machii faz, em muitos sentidos importantes.

Considere, por exemplo, as seguintes situações.

- Você está caminhando pela calçada e escuta um barulho forte ao seu lado, enquanto percebe uma movimentação rápida de um vulto, do outro lado da grade de um muro de uma residência; você salta para o lado oposto.

---

<sup>10</sup> disponível aqui <<<https://youtu.be/U97Xn1jU1Tg>>>.

- Você vê um amigo caminhando em sua direção; vê que essa pessoa cerra os punhos e faz um movimento de soco. Você desvia seu corpo na direção oposta ao do soco.

Nestes casos, é simplesmente falso que você, em todos os casos, *inference* que deve desviar a cabeça do soco ou que deve pular na direção oposta ao do barulho. Você reage ao barulho ou ao punho fechado de um modo que em parte, pode ser descrito em termos de inferências (“eu vi o punho cerrado vindo em minha direção e por conta disso...”), mas você tipicamente não tem todos os aspectos de sua ação motivados pelo resultado de raciocínio inferencial.

Machii (e você, em muitas das ações cotidianas) não teria tempo para realizar as inferências que o levariam a acertar no projétil. Além disso, mesmo que ele tivesse tempo, ele e nenhum de nós é capaz de descrever em termos de passos inferenciais o caminho entre ouvir o estampido da arma e de posicionar o braço nesta ou naquela posição. Nenhum de nós posiciona os braços (no caso de Machii, a espada) em coordenadas que resultaram de uma avaliação da posição do projétil. O processo de posicionar a espada e o processo de pegar uma maçã no cesto de frutas é um conjunto de evento que ocorre de um modo que não temos acesso, pelo menos não em termos passos encadeados. No máximo somos capazes de dizer que “vimos o objeto vindo nesta direção e mexemos a mão deste ou daquele modo para agarrá-lo”, o que é uma descrição bastante superficial da enorme quantidade de processos que ocorrem de fato.

Talvez Machii tenha reflexos mais rápidos do que a média das pessoas, mas as suas habilidades ao cortar o projétil são, em linhas gerais, semelhantes às de uma pessoa comum ao segurar no ar uma maçã que lhe é lançada gentilmente: a somatória de inúmeros e sofisticados processos que não são percorridos inferencialmente - de fato não são sequer considerados - que ligam um *input* com uma reação.

Isso não significa, claro, que qualquer um de nós seja capaz de realizar a façanha de Machii. De fato, ele pode ter algumas habilidades “sobre-humanas” (como reflexos mais rápidos do que a média. O ponto importante para mim, aqui, não tem relação com tais eventuais habilidades extraordinárias, mas com este tipo de processamento não-inferencial e com a relação que podemos desenvolver com ele.

Na tradição de reflexão sobre o uso do corpo desenvolvida no Japão há um conceito que é útil para destacar o que pretendo tornar saliente aqui: o conceito de “mushin” (de “Mu” (無), “nada” ou “vazio” e “Shin” (心), de “espírito” ou “mente”). Este conceito, derivado do budismo zen, tenta apontar para um estado altamente desejável para o samurai, exatamente aquele estado em que os processos não-inferenciais, não atrapalhados pelas demandas inferenciais, fluem mais facilmente - e mais rapidamente<sup>11</sup>.

Um olhar atento aos exercícios de uso-do-corpo-com-finalidade (como o caso de Machii, que “usa o corpo” para atingir o projétil) revelará que muitos desempenhos de “mente vazia” são executados diariamente. De modo especial, eles são feitos o tempo todo em atividades esportivas conduzidas por pessoas “comuns”: “eu vi que a bola vinha perfeita e simplesmente enfiei o pé”, diz o jogador da pelada de domingo, por exemplo.

Chutar a bola durante a pelada talvez não seja o melhor exemplar de um feito que as pessoas considerarão extraordinário, mas é, como sugerimos, um exercício de “concentração não-reflexiva porém orientada” - como poderíamos descrever aquele estado que “mushin” quer captar. Certamente há diferenças de dificuldade, mas há mais similaridades do que diferenças entre cortar um projétil com a katana e atingir a bola com o pé - mesmo quando o chute passa longe do gol.

“Concentração não-reflexiva porém orientada” quer captar aquele tipo de estado associado à ação que se dá entre o puro reflexo e uma ação em que alguém exerce forte controle sobre seus próprios movimentos. No primeiro extremo temos o salto para o lado provocado pelo susto aplicado por um cachorro que surge do nada latindo em um portão, um pulo dado sem considerar, por exemplo, onde se cairá. No outro extremo, imagine o ato de lentamente conduzir o bispo pela diagonal do

---

<sup>11</sup> Não é o caso de propor aqui um tratamento mais adequadamente embasado em pesquisa empírica. Um tratamento que nos parece promissor como uma explicação do que *mushin* quer descrever parece ser aquela que se vale do conceito de *flow*, desenvolvida por M. Csikszentmihalyi. Resumidamente, o estado de *flow* é caracterizado por i) concentração completa na tarefa, ii) clareza em relação aos objetivos e feedback imediato, iii) sensação de transformação na percepção do tempo; iv) percepção da experiência como intrinsecamente valiosa; v) a experiência torna-se mais fácil ao longo do tempo; vi) a experiência se equilibra entre o desafio e o realizável; vii) fusão entre ações e consciência; viii) eliminação da ruminação auto-consciente; ix) sensação de controle sobre a tarefa (CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York, NY: Random House, 2013), e esta descrição parece captar muito bem estados comuns durante as lutas.

tabuleiro de xadrez, uma ação lenta e na qual uma pessoa comum pode facilmente revisar o movimento com a ajuda das casas do tabuleiro. Cortar um projétil ou chutar uma bola em uma partida de futebol são ações orientadas, mas rápidas demais para que se possa revisar o movimento durante sua execução.

Ações nesta mediania entre os dois extremos podem ser treinadas? Parece razoável assumir que sim. Porém é inapropriado imaginar que estas ações repetem integralmente movimentos treinados. Machii deve ter treinado muitos aspectos do movimento que termina com o corte do projétil: deve ter treinado à exaustão o movimento de retirar a katana de sua bainha, de torcer o pulso para ajustar o ângulo do fio da espada, etc. Muitos destes movimentos podem ter recebido *feedback* de um professor ou do próprio Machii, em solilóquio, e estas instruções podem ter sido feitas em termos de instruções verbais: “levante seu cotovelo”, “gire mais seu quadril”, etc. Estas instruções verbais, porém, são orientadas para e fazem parte de um processo de treinamento corporal, um processo que inclui repetição de movimentos articulados entre si.

#### 2.2.1.1. Um caso ilustrativo: lutar jiu-jitsu

Considerando as diferenças entre distintas comunidades marciais, no que segue eu vou reduzir o campo de observação àquela comunidade que eu conheço melhor, a do jiu-jitsu brasileiro, a fim de construir um cenário mais detalhado e, com isso, mais apropriadamente ilustrativo.

A comunidade do jiu-jitsu brasileiro engloba três tipos de fins mais típicos: i. o aprendizado de um esporte de luta; ii. o aprendizado de técnicas de defesa pessoal; e iii. o treinamento direcionado para as *artes marciais mistas*, o MMA. Lembrar desta distinção é importante porque há pelo menos dois sentidos de “luta” associados a estes três fins: se o MMA se distingue esportivamente do jiu-jitsu, eles compartilham características de fundo importantes: a luta se dá sob regras e a vitória é esportivamente regulada por medidas que visam preservar a integridade física dos atletas. Aprender uma arte marcial para defesa pessoal trabalha com pressupostos



muito distintos, já que não há acordo pré-estabelecido sobre as condições do confronto, que pode terminar até com a morte.

Para a questão que guia esta seção, estas diferenças impõem algumas observações importantes sobre o escopo e sobre as características da preparação dos praticantes, já que um atleta possui um longo tempo de preparação para se colocar no estado de luta (já que ele sabe, por exemplo, que lutará às 15h de sábado), enquanto isso não se dá para quem se prepara para situações de defesa pessoal. Além disso, os diferentes fins (vencer uma luta x lidar com uma briga) impõem, por exemplo, diferentes demandas físicas, mentais e técnicas: na defesa pessoal eu preciso ser capaz de, por exemplo, efetivamente causar dano (quebrar um braço, por exemplo) de meu agressor, coisa que um praticante desportivamente orientado não precisa enfrentar.

De qualquer modo, há semelhanças importantes: nos dois casos, se quer preparar o praticante para ser capaz de realizar apropriadamente certas técnicas (ou seja, certos conjuntos de movimentos) e para tomar apropriadamente decisões. Neste sentido, é inadequado considerar que as ações de uma luta (ou de uma briga) são uma mera manifestação de reflexos ou uma repetição de movimentos já praticados (já que dificilmente os movimentos foram praticados sob as mesmas condições).

O treinamento para aplicações de técnicas marciais é um trabalho de longa duração. No caso do jiu-jitsu, ele implica na compreensão de inúmeros aspectos da técnica e uma reeducação do corpo em relação a reflexos muito primitivos. Isto tudo não deveria ser entendido apenas em termos de repetições mecânicas (mesmo que repetições possam ser eventualmente importantes). Junto com tais desafios físicos há de se considerar as questões mais psicológicas da aplicação de uma técnica. Considere, por exemplo, a aplicação de uma chave de braço (que é uma torção da articulação do cotovelo para além de sua capacidade normal de extensão) para fins de uma situação de defesa pessoal; para além de aplicar uma técnica, há a barreira psicológica associada ao causar um dano grave a alguém (quebrar o braço, no caso). De modo similar, considere alguma técnica de saída de um estrangulamento; ela também envolve alguma capacidade de não entrar em pânico numa situação de risco físico ou de dor. Isso não pode ser aprendido apenas pela repetição da técnica de saída em um estrangulamento aplicado por um parceiro de treino.

Sob outro aspecto, a mera repetição de movimentos não explica o desempenho em uma luta (ou uma briga) porque lutas ou brigas envolvem, claro, um adversário - frequentemente um adversário que é um desconhecido. Um adversário pode apenas repetir movimentos que ele mesmo praticou e estes movimentos podem ser desconhecidos para você, o que coloca a questão do como lidar com eles. Este adversário pode ter um biotipo diferente dos seus parceiros habituais de treino. Este adversário pode adotar estratégias as mais diversas, mais ofensivas ou mais defensivas. Ele pode ser destro ou canhoto, etc; resumidamente, um adversário coloca desafios, quebra-cabeças, que precisam ser resolvidos caso-a-caso - ou um “xadrez corporal”, como por vezes o jiu-jitsu é apresentado.

Assim como no xadrez, numa luta há momentos de saber-que explícito. Por vezes, durante a luta, um lutador *nota que* o adversário costuma fazer tal movimento de tal modo, e percebe isto de modo reflexivo. Em outros casos, ele *reage não-reflexivamente* a um movimento errado do adversário - e ele reage porque ele foi treinado para reagir àquele tipo de erro - mesmo que esta reação não seja, em sentido estrito, uma mera repetição de movimentos. De qualquer modo, como vimos, mesmo as decisões mais tipicamente reflexivas, mais claramente inferenciais, carregam muitos aspectos não-reflexivos (pelo menos no momento da aplicação da técnica na luta): o lutador decide aplicar uma chave de braço porque *notou que* o adversário deixava o braço exposto ao realizar um dado movimento e, para tal, decide induzir o adversário a realizar tal movimento. Aplicar uma chave de braço, porém, exige inúmeros movimentos e ajustes corporais que, mais uma vez, não podem ser pensados durante a luta. E, claro, estes ajustes não são repetições mecânicas, já que o treino de aplicação de chave de braço não foi feito nas mesmas condições da luta, sob vários aspectos.

Portanto, sim, se pensa durante uma luta, inclusive num nível mais reflexivo (ou “inferencial”), de modo análogo aos cálculos de um jogador de xadrez. Porém, como vimos, este tipo de exercício reflexivo não deve ser tomado como o modo preferencial de explicação do exercício de solução de quebra-cabeças numa luta, já que boa parte do que é usado para a solução do problema (vencer a luta) acontece de modo não-reflexivo, porém orientado - orientado à solução daquele tipo de quebra-cabeça que é a presença do adversário.

Por fim, se não somos reflexivos em muitos momentos de uma luta - mas somos orientados para a solução de problemas “corporais”, talvez devamos considerar abandonar as metáforas de um corpo como máquina mecânica: nós não “usamos” o corpo durante uma luta. Eu não vou propor aqui uma metáfora substituta, mas vimos que supor que mandamos instruções para o nosso corpo não descreve apropriadamente o que acontece durante uma luta: nossa mente teria que mandar uma quantidade gigantesca de informações para ajustar o corpo em relação a situações novas e muito complexas. Nenhum lutador se percebe fazendo isso e qualquer lutador sabe que se ele precisa pensar em como se aplica um golpe, então ele não deve sequer tentar aplicar aquele golpe, porque não o domina apropriadamente, tanto em relação à mecânica do golpe quanto em relação ao seu *timing* de aplicação.

### 2.2.2. Lutas são violentas?

Lutas são violentas, ponto. Estrangular alguém, aplicar uma torção de articulação, um soco ou um chute são, todos, atos violentos. Se o objetivo, tanto dos esportes marciais quanto das brigas é o de aplicar tais técnicas marciais em alguém, então lutas são intrinsecamente violentas<sup>12</sup>. Esta, porém, é apenas parte da resposta.

Não há nada de errado com o fato de lutas serem violentas, se elas são praticadas entre indivíduos livres e em ambiente controlado de modo a minimizar o risco de lesões. E, claro, num mundo em que humanos por vezes decidem brigar, não há nada errado com saber lutar para se proteger de um brigão - ou proteger alguém. O problema com a violência, vou sugerir, está em outro lugar, um que aparece com outra pergunta: “comunidades marciais tornam as pessoas violentas”?

---

<sup>12</sup> Uma arte marcial que se pretenda eficiente para a defesa pessoal não poderá apenas promover defesa, já que as condições do confronto não estão sempre sob escolha do artista marcial. Uma arte marcial pode *sugerir* que é melhor não brigar e fugir. Todavia, obviamente, artes marciais não são treinamentos para corrida de velocidade, nem centros de diplomacia. Uma comunidade marcial que se descreve como voltada para a defesa pessoal (e não apenas para o esporte) tem que oferecer as ferramentas para que se possa neutralizar um inimigo, já que nem sempre se poderá escolher não lutar.

Uma resposta a esta pergunta deveria separar aspectos *intrínsecos* de aspectos *extrínsecos* à prática de lutas. Aspectos extrínsecos incluem características da cultura em que uma comunidade marcial se insere, características peculiares da cultura de uma dada comunidade marcial e a psicologia peculiar de algum membro daquela comunidade sob avaliação. Aspectos *intrínsecos* se referem aquela característica essencial de comunidades marciais, a luta<sup>13</sup>.

Como vimos, há dois traços típicos de uma luta: primeiro, uma luta é um exercício de *manipulação da violência*, em que um adversário procura causar dano ao outro - e vice-versa. Segundo, uma luta é um exercício *orientado indiretamente para a violência*.

Falar em “*manipulação da violência*” é mais útil do que falar em “*aplicação da violência*”, porque a violência numa luta pode ser aplicada, mas também pode ser recebida ou evitada e porque a violência pode ser aplicada em diferentes *graus* de intensidade (considere, por exemplo, uma luta entre um atleta maior e mais experiente, que pela luta ensina um novato e que entende que não é o caso de aplicar potência total em seus golpes). Por fim, porque muitas e muitas vezes os participantes entram em acordos tácitos ou explícitos sobre o uso de violência (quando, por exemplo, você avisa ao seu colega de treino que está com o pé esquerdo machucado e ele lhe poupa de ataques de torção naquele pé).

Uma luta é *indiretamente* orientada para a violência por pelo menos duas razões: primeiramente, porque há um adversário que tenta me impedir de exercer violência sobre ele. Como vimos, um adversário constitui um quebra-cabeças que é preciso resolver; a aplicação do ato violento (como um estrangulamento, por exemplo) é o *fim* deste quebra-cabeças, não o meio. Atirar-se de qualquer modo na direção de um adversário é um desastre estratégico, como qualquer lutador minimamente experiente sabe.

Isso remete para a segunda razão: lutadores, pela prática da luta, são convidados a aprender que o melhor estado mental para se lutar não é o de ódio ou equivalente, mas o de “*concentração orientada*” (ou “*mushin*”, ou seja lá o nome

---

<sup>13</sup> Como vimos, uma comunidade marcial pode ser apenas indiretamente ligada ao ato de enfrentar um adversário numa luta. Considere, para a discussão que segue, apenas as que são diretamente ligadas, ou seja, aquelas em que os participantes são convidados a lutar.

atribuído). Este é um estado que, como qualquer lutador experiente entende, não funciona bem quando acompanhado por sentimentos como o de ódio. Lutar é um convite para a calma adequada para a solução do quebra-cabeças que o adversário impõe.

Claro que devemos considerar isso como tendo *potencial* educativo, já que os dois treinamentos (o de negociar o uso mútuo de violência e o de habituar-se a buscar o estado de *mushin* durante a luta) não necessariamente superam, por exemplo, convites para o exercício de masculinidade tóxica *macho man* - o que, infelizmente, não é raro em comunidades marciais. O ponto de esperança aqui é o de que o discurso de masculinidade tóxica não é *intrínseco* ao exercício da luta e pode, por isso, ser mais facilmente combatido por pressão social.

### 3. Vocabulário de avaliação para corpos em lutas

O que é “lutar *bem*”? Lutar bem é “ganhar a luta”, alguém poderia se sentir tentado a responder. Esta não é uma resposta de todo ruim, como veremos, mas é uma resposta que não capta bem todas as nuances envolvidas. No que segue, gostaria de propor uma resposta mais completa à questão que abre esta seção e com isso oferecer um vocabulário de avaliação para o desempenho de um lutador.

Lutar contra um adversário é realizar uma performance, particularmente uma performance direcionada para o fim de vencer a luta, sofrendo o mínimo de danos, e chegar a este fim por *mérito*, não por sorte. Abaixar-se para apanhar algo que caiu não é realizar uma esquiva, mesmo quando o ato de abaixar-se para apanhar algo tem como resultado escapar de um soco (o Vagabundo de Chaplin em *Luzes da Cidade* não lutava *bem* boxe).

Uma performance tipicamente engloba um conjunto de pequenos movimentos encadeados, que podem ser avaliados em partes, muitas vezes. Aplicar uma chave de braço inclui passos como o de colocar o adversário em uma posição adequada, mover o quadril do modo apropriado, idem para mover as pernas, segurar o braço do adversário, alinhar os joelhos e muitos outros movimentos encadeados. Estes detalhes por vezes são descritos em termos de “satisfação de um padrão”; isso

permitiria dizer que fulano *errou* ao cruzar os pés durante a aplicação da chave (a técnica padrão, ensinada para os iniciantes, diz que é “errado” cruzar os pés durante a aplicação de uma chave de braço). Este não é, porém, um bom modelo de avaliação, porque sugere que há um modelo de ação que se aplica para todos os casos. Não cruzar os pés durante a aplicação de uma chave de braço é, na maioria dos casos, um bom conselho; há situações, porém, em que o mais apropriado é cruzar os pés.

Uma avaliação mais apropriada deve considerar que o *fim* de uma chave de braço não é o da satisfação de algum modelo de boa técnica, mas o de provocar a desistência do adversário. Uma chave de braço bem aplicada, ou seja, *correta*, é aquela que não oferece saída e que oferece como única alternativa a desistência (ou a fratura). Neste sentido, uma chave de braço em que se cruza os pés pode ser avaliada como correta se cruzar os pés desempenha um papel positivo em relação à consecução do fim (por exemplo, a cruzada de pés, numa dada situação, ajudou a controlar o adversário). Claro que alguém pode provocar a desistência com uma chave de braço *apesar de* ter cruzado os pés, quando compensa um defeito num aspecto da performance com uma virtude que torna este defeito irrelevante - por exemplo, ele aplicou *tão rapidamente* a chave que o adversário não teve tempo para tentar escapar, algo que poderia fazer se fosse mais rápido. Neste caso, a performance é *correta considerando-se a situação*. Como sugerido, uma performance marcial que provoca a eliminação do adversário é uma performance digna *de algum tipo de mérito*. Todavia, uma chave de braço que provoca a desistência, mas que pode ser melhorada porque, por exemplo, não funcionaria contra um adversário mais forte ou mais rápido, não deveria ser considerada como digna de *todos* os méritos. Assim, uma chave de braço que funcionou numa situação é uma que foi *corretamente aplicada*, mas mais deve ser dito sobre chaves de braço e sobre performances em geral.

Um faixa-branca iniciante que vence outro faixa-branca com uma chave de braço aplicou a chave de modo correto, porém isso não implica que ele seja *hábil* em aplicar chaves de braço. Como vimos, uma aplicação correta pode ser correta *em contextos de uso de baixa exigência* (como lutar com outro faixa-branca - a faixa branca é a faixa dos iniciantes no jiu-jitsu) ou *correta apesar de outras falhas*. Neste sentido, o que se espera é que um faixa-branca melhore a sua *habilidade* na aplicação da técnica marcial. Em outros termos, o apropriado é que a desistência do adversário

seja resultado da aplicação de uma chave de braço e que a correção da chave seja derivada da *habilidade* em aplicar chaves de braço por parte do lutador, não de fatores que, em muitos outros cenários, não provocariam a desistência - como a força bruta de quem aplica ou a fraqueza de quem recebe a chave, por exemplo.

A habilidade do lutador ao aplicar um golpe pode ser desmembrada em aspectos diferentes de uma performance complexa que chamamos de “aplicar uma chave de braço”. Um faixa-preta (a faixa mais alta, indicadora de maestria), pode não ser capaz de aplicar uma chave de braços por conta de alguma limitação física, por exemplo, mas ele pode dominar ou ao menos entender aspectos da aplicação da chave que não são entendidas pelo faixa branca.

Pode parecer estranho que um novato possa aplicar corretamente uma chave de braço enquanto um faixa preta não é capaz e que, ao mesmo tempo, o faixa preta seja *mais hábil* na aplicação de chaves de braço do que o novato. Esta estranheza pode ser eliminada com terminologia de avaliação apropriada. Apesar da aplicação de uma chave ser uma performance (e, neste sentido, temos que separar as performances que atingem o fim das que não atingem), podemos conceder algum crédito, por exemplo, a quem *entende* reflexivamente os aspectos associados a uma performance correta derivada da habilidade. Assim, um faixa-preta tipicamente sabe *que* uma boa aplicação da chave tem tais e tais características. Este saber *que* é independente da capacidade de performar e pode ser avaliado de modo independente, portanto. Isso explica por que um faixa preta é, por definição, um *professor*: ele é capaz de, no mínimo, descrever muitos dos aspectos que tornam a aplicação correta de uma chave de braço um fruto de desempenho habilidoso - mesmo quando ele é incapaz de realizar a performance.

Muito tipicamente, a habilidade que leva cronicamente à aplicação correta envolve aspectos de saber *que* um bom golpe tem tais e tais características essenciais e a capacidade de agir de modo tal a aplicar corretamente o golpe. Todavia, esta capacidade de agir pode ser temporariamente ou definitivamente perdida ao mesmo tempo em que os aspectos mais descritivos são mantidos. Analogamente, a capacidade de aplicar habilmente o golpe pode ser mantida enquanto a capacidade de descrever o golpe, por alguma razão, não se dá.



Ser capaz de aplicar corretamente uma chave de braço por conta da posse de habilidade, porém, é apenas parte de uma performance mais ampla, que é *lutar* bem. Alguém pode *encerrar* a luta com uma chave de braço, mas tal lutador tipicamente tem que resolver mais aspectos do quebra-cabeças: como evitar os ataques do adversário? Como chegar à situação em que é possível aplicar uma chave de braço? Essa avaliação mais ampla pode ser feita em termos de boa estratégia. Uma boa estratégia considera as muitas variáveis envolvidas em uma luta, anteriores ao golpe decisivo. Claro, alguém pode vencer uma luta sem qualquer estratégia (por exemplo, quando é capaz de se impor pela força bruta). De qualquer modo, ser capaz de dispor de uma boa estratégia é algo tido como importante para casos em que a mera força bruta (ou a sorte) não bastam.

Uma boa estratégia pode ser montada, muitas vezes, *anteriormente* à luta, estudando o adversário. Um treinador de boxe experiente estuda os movimentos do futuro adversário de seu pupilo e repete com ele movimentos que visam se aproveitar dos erros do adversário. Um treinador, neste sentido, se torna uma *extensão do lutador*. Claro, esta metáfora deve ser usada considerando-se os seus limites: um treinador não pode tomar todas as decisões no lugar de seu pupilo. Como proceder diante de alguma variável não considerada durante os treinamentos?

Isto remete para um outro tipo de avaliação: a capacidade de aplicar movimentos de maneira *apta*. A *aptidão* de um atleta (ou, indiretamente, de um treinador) está relacionada às escolhas realizadas durante uma luta. Alguém pode ter um bom histórico de aplicação “correta devido à habilidade”<sup>14</sup> de chaves de braço em um colega de treino durante o treino técnico, mas escolher mal o momento de aplicação da chave durante uma luta<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Ou seja, correta devido à posse de habilidade associada à técnica, não apenas bem-sucedida devido à posse de força bruta, por exemplo.

<sup>15</sup> O que estamos propondo aqui é inspirado, com alguma liberdade, no modelo de avaliação de crenças proposto por Ernest Sosa. Sosa sugere, por exemplo, que “Belief is a kind of performance, which attains one level of success if it is true (or accurate), a second level if it is competent (or adroit), and a third if its truth manifests the believer's competence (i.e., if it is apt). Knowledge on one level (the animal level) is apt belief.” (SOSA, Ernest. *Knowing Full Well*. Princeton, Oxford: Princeton University Press., 2011, p. 1).

Considere, ainda, o faixa-preta incapaz de aplicar corretamente uma chave de braço por conta de alguma limitação física, mas que considera esta sua limitação durante a luta, não tentando aplicar a chave. Esta é claramente uma virtude desse lutador, uma virtude de escolher não agir de uma certa maneira (note que este lutador não está na mesma posição de alguém que desconhece a existência do golpe e por isso não o aplica. Quando tal virtude se aplica associadamente a uma habilidade possuída, ficam preenchidas as qualidades de um bom artista marcial: alguém que como resultado de sua *habilidade* aplica *corretamente* técnicas marciais escolhidas de modo *apto*<sup>16</sup>.

Este modelo, como vimos, ajuda também a pensar nas características de uma boa comunidade marcial, descrevendo diferentes contribuições de diferentes membros da comunidade. Alguém, por exemplo, pode perder a sua habilidade e, com isso, a capacidade aplicar *corretamente* uma técnica, mas pode manter aquelas virtudes que estão mais tipicamente ligadas à aptidão. Outro pode desenvolver e executar corretamente uma nova técnica, etc.

#### 4. Alguns conceitos auxiliares de avaliação: “belo” e “justo”

Os conceitos que sugerimos anteriormente foram recortados para dar conta da relação meio-fim típica de uma luta. Se alguém pretende classificá-los em alguma das categorias mais tradicionais, sugiro que os classifique como conceitos *epistemológicos*, já que o que está em jogo, ali, é uma avaliação do *saber* fazer algo, prioritariamente. Claro, parece fácil esperar que, pelo menos em alguma medida, estas capacidades possam ser descritas em termos de saber *que* - inclusive por alguém que não é capaz de saber fazer. De qualquer modo, continuamos no reino do “epistemológico”, algo que decorre da cláusula-base sugerida no início deste ensaio, como já poderia ser esperado.

---

<sup>16</sup> “Escolhidas” pode sugerir “escolha *reflexiva*”. Não é necessário, porém, que isto seja pensado em termos de efetivo exercício de avaliação de todas as possibilidades ou alguma outra demanda mais típica de exercícios reflexivos mais prototípicos - como os realizados durante uma partida de xadrez.

O fato, porém, é que uma comunidade marcial, como vimos, pode ter amplitude maior do que o número de artistas marciais que ela abriga; o conceito de “comunidade marcial” também inclui outros fins, para além do fim previsto na cláusula-base (o fim associado ao dano). Por exemplo, como vimos, uma comunidade marcial construída em torno da tradição da Capoeira pode abrigar indivíduos mais primariamente interessados na prática da Capoeira *como se* ela fosse uma dança, sem se preocupar, em qualquer grau, com a correção dos movimentos sob uma perspectiva marcial. Num sentido que é relevante para nossa discussão, um tal membro da comunidade pode ser um bom artista da Capoeira sem ser um bom artista marcial, dado o deslocamento do fim associado aos movimentos. Seus movimentos podem ser, dado este deslocamento, avaliados *primariamente* como *belos* - por exemplo.

Note que não há qualquer juízo de valor sobre o deslocamento de um fim para outro aqui. Cabe, porém, deixar claro o que acompanha o deslocamento do fim marcial para o fim estético: não estamos falando mais de uma arte marcial e sim de uma dança, se o deslocamento do fim é total.

Note, ainda, que podemos continuar falando de habilidade na execução dos movimentos, mas que tanto a correção quanto a aptidão são avaliações que parecem não caber numa dança.

Há um segundo sentido de avaliação estética que pode ser aplicada às artes marciais. Eu chamarei este sentido de *externo*, já que eu vou tomar um avaliador externo, sem conhecimentos marciais, como o avaliador suposto aqui. A este avaliador é apresentada duas finalizações em lutas de MMA: a primeira, o chute rodado de Edson Barboza em Terry Etim<sup>17</sup> e a segunda, o estrangulamento de Demian Maia contra Rick Story<sup>18</sup>. As duas são exemplares de ação apta, fruto de habilidade e da correção na aplicação das técnicas. Elas são exemplares de “beleza”?

O gosto médio do espectador eventual de lutas muito provavelmente escolherá o chute de Barboza como a finalização “mais bonita”. O estrangulamento de Maia, além de tudo, nos brinda com um esguicho de sangue pelo nariz, certamente

---

<sup>17</sup> Disponível aqui <<[https://youtu.be/X7xnqe\\_C7yo](https://youtu.be/X7xnqe_C7yo)>>

<sup>18</sup> Disponível em <<<https://youtu.be/Y3U2EjNxBoc>>>

uma cena desagradável. Todavia, qualquer um que entenda da dinâmica das lutas sabe o quanto de técnica e destreza é exigido para os dois golpes. Por qual razão, então, um é “mais bonito” do que o outro - ou pela qual apenas o chute é “belo”?

Eu vou sugerir duas respostas para a questão. A primeira assume como avaliador alguém que também é, em algum grau, um especialista em artes marciais. Para este, “lindo” não significa estritamente “belo”, no sentido mais tradicional de avaliação estética; “lindo” significa “perfeitamente aplicado” ou, mais, “um exemplar excelente de aplicação de uma técnica difícil” (ou algo equivalente). O ponto é que a avaliação continua sendo *funcional*, ou seja, ligado ao fim - o fim de provocar o fim da luta<sup>19</sup>.

Há um segundo sentido, que aparece quando assumimos como avaliador um leigo em artes marciais. Neste caso, a atribuição de beleza é mais tipicamente estética: ela carrega uma avaliação da plasticidade dos movimentos. Neste sentido, por exemplo, é claro que a Capoeira é “mais bonita” do que o “jiu-jitsu” e que o chute rodado é “mais bonito” do que um estrangulamento. Note, porém, que esta é uma avaliação parasitária: os fins de uma arte marcial, como estabelecido na cláusula-base, não exigem qualquer satisfação deste tipo de avaliação. Isso não implica, porém, que seja “errado” fazer este tipo de avaliação; o errado seria atribuir maior ou menor valor para uma arte marcial por conta disto - ao menos quando consideramos o fim básico captado pela cláusula-base.

Considere, agora, o lugar de conceitos *morais* em avaliações sobre ações no escopo das artes marciais. Esta avaliação é particularmente importante porque por vezes artistas marciais são descritos em termos de propriedades morais - por vezes, inclusive, se considera que um “verdadeiro” artista marcial possui necessariamente tais e tais propriedades morais.

Mais uma vez, recorrer à cláusula-base nos ajuda a entender que qualquer propriedade moral também é secundária para um artista marcial. Claro, isso significa apenas que não é incompatível possuir, ao mesmo tempo, a propriedade de ser um artista marcial e ser, em algum sentido, imoral. Isso não significa que propriedades

---

<sup>19</sup> Para uma discussão sobre funções de conceitos estéticos nas artes marciais veja ALLEN, Barry. *Striking Beauty: A Philosophical Look at the Asian Martial Arts*. Columbia University Press, 2015)

morais não sejam relevantes para artistas marciais, mesmo que não sejam definidoras.

Qual o lugar, então, para propriedades morais? Considere a perspectiva de um artista marcial. Como vimos, um artista marcial é alguém que possui ferramentas para vencer combates. Isso, porém, não significa que artistas marciais *devam* entrar em combates, claro. Note que decidir entrar ou não em um combate (quando se pode escolher entre as duas opções, claro) não é em si mesmo um exercício de arte marcial. Todavia, um artista marcial é, tipicamente, por conta de seu treinamento, um *manipulador da violência* e, por conta disso, alguém capaz de entender mais claramente as consequências da aplicação de técnicas marciais e os riscos. Assim, perguntas como “é prudente entrar em combate contra tal pessoa?” e “é justo entrar em combate contra tal pessoa?” deveriam estar na ordem do dia do treinamento para exercício da violência. Alguém que exerce a violência intrínseca às artes marciais de forma injusta é alguém que aumenta as suas chances de receber ação violenta, o que é imprudente, particularmente em tempos de proliferação de armas de fogo (contra as quais as técnicas marciais são bastante ineficientes). De modo análogo, provocar o desmaio por estrangulamento de alguém que parte para uma tentativa de agressão parece uma medida mais justa do que provocar a morte por estrangulamento. A segunda é uma aplicação desproporcional de uma técnica marcial - uma aplicação *injusta*.

Além disso, *justiça* é um conceito importante para o desenvolvimento de comunidades marciais. Mesmo considerando-se apenas os fins estritamente marciais de uma comunidade marcial, é típico que os seus membros estejam em estágios distintos de aptidão em relação às técnicas marciais. Muitas artes marciais, inclusive, sinalizam essas diferenças com indicadores como cores de faixas (ou etc.). Como promover o desenvolvimento de novatos sem algum senso de justiça em relação à aplicação da violência intrínseca durante as lutas de treinamento? Como manter espaço para os veteranos, que podem dominar aspectos importantes para a aplicação apta das técnicas marciais mesmo tendo perdido a habilidade para aplicação das técnicas? Uma certa ética se faz importante, portanto, para que tenhamos comunidades marciais saudáveis, inclusive no que diz respeito à maximização do sucesso em relação aos fins marciais.

## Referências

ALLEN, Barry. *Striking Beauty: A Philosophical Look at the Asian Martial Arts*. Columbia University Press, 2015

CARMONA, C. “Dance and Embodied Cognition: Motivations for the Enactivist Program “. RIFL (2018) Vol. 13, n. 2: 31-43 DOI: 10.4396/20180208.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York, NY: Random House, 2013.

FRIDLAND, Ellen e PAVESE, Carlotta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill And Expertise*, New York: Routledge, 2020.

Greco, John, *Achieving Knowledge: A Virtue-Theoretic Account of Epistemic Normativity*, Cambridge: Cambridge University Press. 2010.

LUZ, A. M., *Conhecimento e Justificação: problemas de epistemologia contemporânea*. Editora:NEPFil on-line, 2013

MARTÍNKOVÁ, I., PARRY, J. (2016a) ‘*Martial Categories: Clarification and Classification*’, *Journal of the Philosophy of Sport*, 43(1): 143–162

SOSA, Ernest . *Knowing Full Well*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2011.

SOSA, Ernest e CALLAHAN, Laura, “Skill and Knowledge”, in FRIDLAND, Ellen e PAVESE, Carlotta 2020: 146–156.

STANLEY, Jason, *Know How*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

WILLIAMSON, Timothy, *Knowledge and Its Limits*, Oxford: Oxford University Press. 2000.

Recebido em: 29/01/2023

Aceito em: 25/03/2023

## QUANDO A ARTE E O ARTISTA SE MISTURAM: A CAPOEIRA ANGOLA E A LUTA PELA LIBERDADE

Felipe Araujo Fernandes<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste trabalho nos interessa apresentar a Capoeira Angola e extrair ensinamentos desse tesouro que foi forjado em anos de luta contra a colonização e o imperialismo, enquanto uma expressão performática enraizada na cultura mais genuinamente popular, de origem africana. Destacamos o fato de que nela a obra se mescla com o próprio artista, e que só se realiza por completo enquanto uma produção coletiva e que toma um papel de intervenção social, sendo uma arte marcial com sofisticados conceitos filosóficos, bem como um arcabouço técnico e marcial, com potencial imenso em educar os corpos-mentes para a luta pela liberdade. Buscaremos discutir sua relação com outras linguagens, como a dança, a música e o teatro. Ressaltamos ainda seu aspecto de ritual e como a roda da Capoeira atua como uma “escola” para ensinar como lidar com os conflitos da vida, a “grande roda”, e utiliza-se da malandragem, mandinga, ginga de corpo e tantos outros artifícios cunhados no decorrer de gerações de sobrevivência dessa arte marcial e de seus praticantes/zeladores para intervir no mundo. Por fim, trataremos uma discussão sobre uma ideia de Tempo, numa perspectiva que leve as bases filosóficas que fundamentam a Capoeira em consideração, e como extrair conclusões políticas disso.

**Palavras-chave:** Capoeira Angola. Corpo. Liberdade. Luta.

---

<sup>1</sup> Professor de Filosofia da Rede Estadual do Rio de Janeiro. Doutorando em Filosofia pelo PPGF/UFRJ, tendo oco temas de pesquisa artes da guerra e artes marciais. É praticante de Capoeira Angola no grupo Angola Comunidade – RJ (Mestre Eudes Martins) e praticante de Ving Tsun Kung Fu - RJ (Família Moy Ke Lo Si). E-mail para contato: felipearaujo.fernandes87@gmail.com



## WHEN ART AND THE ARTIST MIX: CAPOEIRA ANGOLA AND THE FIGHT FOR FREEDOM

**Abstract:** In this work, we are interested in presenting Capoeira Angola and extracting lessons from this treasure that was forged in years of struggle against colonization and imperialism, as a performative expression rooted in the most genuinely popular culture, of African origin. We highlight the fact that in it the work merges with the artist himself, and that it is only fully realized as a collective production and that it takes on a role of social intervention, being a martial art with sophisticated philosophical concepts, as well as a technical and martial art, with immense potential in educating the body and mind for the struggle for freedom. We will seek to discuss its relationship with other languages, such as dance, music and theater. We also emphasize its ritual aspect and how the Capoeira circle acts as a "school" to teach how to deal with life's conflicts, the "great circle", and uses trickery, mandinga, body ginga and so many other artifices coined over generations of survival of this martial art and its practitioners/caretakers to intervene in the world. Finally, we will bring a discussion about an idea of Time, in a perspective that takes the philosophical bases that underlie Capoeira, and how to draw political conclusions from it.

**Keywords:** Capoeira Angola. Body. Freedom. Fight.

## Introdução

Como diz a cantiga: “Capoeira é defesa, é ataque, é ginga de corpo e malandragem”. Este verso sintetiza bem a Capoeira em sua esfera múltipla, enquanto luta-dança-jogo. Certamente que a Capoeira é bem mais que isso, mas, esse é um ótimo primeiro passo para apresentar, para os que não são capoeiristas, o que seria essa expressão tão rica. Sobretudo para pensar como atua o corpo do capoeirista quando realiza o ritual da roda de capoeira e, sobretudo, como esse fenômeno pode afetar aqueles que participam do mesmo, seja como praticantes ou como espectadores.

Nesse artigo buscaremos, inicialmente, apresentar a Capoeira em sua natureza triádica (luta-dança-jogo), não por entendermos que ela seja apenas isso, mas como um recurso didático. Para, em seguida, dilatar as potencialidades que ela carrega, apresentando-a em diálogo com as ideias de cena, movimento, ritual, ancestralidade, tempo, entre outras.

Nosso objetivo central é trazer a luz para esta arte, de modo que possamos incentivar mais pesquisas sobre o tema e em diálogo com as diversas áreas do pensar, que tenham como interesse o corpo, em geral, e a Capoeira, em particular. Nesse sentido, interessa-nos fazer uma reflexão de cunho filosófico, no sentido de pensar os problemas, conceitos e teorias que podem emergir de uma análise sobre a Capoeira. Podendo incluir a questão da importância do corpo para o fazer filosófico, a questão sobre diferentes concepções de Tempo, os conceitos de ancestralidade, estratégias e artes da guerra, entre outros.

Ao mesmo tempo, este artigo buscará dialogar com áreas como Artes Cênicas, Teatro e Educação Física, no sentido de pensar como o corpo do capoeirista performa essa arte e que contribuições podem ser acrescidas dessas áreas, tomando, por exemplo as contribuições do teatrólogo brasileiro Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido e sua ideia de “teatro como arte marcial”. Assim, pensaremos conceitos como expressividade, cena, equilíbrio, jogo, ator e espectador (e, *espectAto*r), representações e etc.

Partimos do pressuposto de que o projeto de colonização racista gerou um estigma sobre essa arte, a Capoeira, bem como sobre diversas outras manifestações

de origem africana, oriundas das populações negras e exploradas, de modo que a Capoeira ainda ocupa um papel de preterida em diversos aspectos na sociedade, como, por exemplo, o reconhecimento (financeiro, social e epistêmico) dos mestres e mestras, em contrapartida a outras artes marciais e esportes. Tal como a não aceitação da Capoeira como um exemplo de expressividade para o teatro/dança, em relação a outras modalidades de danças (como o balé) e de escolas de teatro, como as europeias, como denuncia a Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, Renata de Lima Silvaino (2012, p. 2). Ao mesmo tempo, defendemos que a Capoeira possui um impacto inegável sobre a construção cultural e a expressividade brasileira, incluindo o próprio samba (e suas variantes), o nosso jeito de dançar, de cantar, de narrar histórias e até de andar, de modo que o historiógrafo e pesquisador Henrique Mann (2019), explica *Por que a capoeira é a "arte-mãe" da cultura brasileira e da identidade nacional*<sup>2</sup>.

Se partimos do princípio de que o corpo é o principal suporte para a produção artística, então, a Capoeira tem um papel fundamental a contribuir com as reflexões sobre esse processo, no sentido de entender o corpo como suporte/plataforma, bem como ferramenta, processo. Afinal, na Capoeira não é possível separar a arte (a Capoeira), o processo artístico (jogar capoeira) e o artista (o capoeira). Os três estão tão amalgamados que, inclusive, recebem o mesmo nome.

O “produto artístico” se realiza através do próprio corpo do artista, enquanto ele performa os movimentos e gestos que trazem à vida sua obra. Quando o seu processo artístico se finda (o ritual do jogo da Capoeira), não é possível mais para o público apreciar/fruir a obra. Nesse sentido, a Capoeira poderia se aproximar mais a uma encenação teatral ou a uma performance, no sentido de que há um elemento de efemeridade na sua obra, diferente de um quadro, por exemplo, que segue plasmado numa tela. Por outro lado, a Capoeira ainda permanece no corpo desse artista, ela modifica seu modo de se movimentar, de se expressar corporalmente e, obviamente, modifica seu modo de ver o mundo. A expressividade

---

<sup>2</sup>Artigo disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/12/por-que-a-capoeira-e-a-arte-mae-da-cultura-brasileira-e-da-identidade-nacional-ck4ea6v4n07a901rz9cl2fhmw.html>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2023.

que se realiza no corpo do capoeira transborda para sua vida, transformando o capoeira, seu modo de ver/estar no mundo e, conseqüente, até o mundo. Em verdade, ousamos dizer que esta transborda até para os que não praticam a Capoeira, mas que, de alguma forma, se veem influenciado por sua corporeidade que é inculturada em nós.

Trataremos neste trabalho especificamente sobre a Capoeira Angola, que é uma das modalidades/estilos da Capoeira. O motivo se deve em primeiro lugar por nossa maior familiaridade com esta, mas, também porque entendemos que a Capoeira Angola é uma linhagem da Capoeira que possui uma intencionalidade bem específica que, ao nosso ver, favorece o interesse desse artigo que é pensar o capoeirista como um Artista Marcial, de modo que ressaltam os aspectos de fundamentos e saberes filosóficos e ancestrais, em vez de outros aspectos que, para este trabalho, não serão o foco.

### **Capoeira como luta**

Se voltarmos à canção citada, ela começa afirmando que Capoeira é defesa e ataque. Nessa abordagem, ressalta-se a natureza de luta da Capoeira, de um conjunto de técnicas e saberes voltados para os combates, de modo a garantir a integridade do praticante, evitando danos e até a morte.

Esta é uma abordagem possível. Mas, nos interessa mais pensar as ideias de luta e combate de uma forma mais dilatada. Afinal, nem todos os conflitos podem ser resolvidos com técnicas de combate corporal. Em verdade, no mundo contemporâneo, existem diversas formas de infringir danos que não podem ser impedidos com “chutes e esquivas”, como, por exemplo a fome, a pandemia, o racismo em suas diversas formas de atuar, ou seja, defesa e ataque não se limitam apenas aos combates corporais.

Para o estrategista e general prussiano Clausewitz, um dos mais relevantes pensadores sobre a guerra, nenhuma guerra começa no ataque, e sim na defesa. Vejamos o que ele diz:

Se se refletir filosoficamente sobre a forma como surge a guerra, o conceito de guerra não aparece propriamente com o ataque, porque este não tem tanto por objetivo absoluto o combate como a tomada de posse de qualquer coisa. Este conceito aparece em primeiro lugar com a defesa, porque esta tem por objetivo direto o combate, não sendo aparar e combater evidentemente mais que uma só e mesma coisa. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 501).

Ele também aponta que a defesa não pode ser um fim em si mesmo. Defesa e ataque andam juntos, como afirma a cantiga de Capoeira. A defesa é apenas um estado estratégico provisório, que garanta uma vantagem para o momento do ataque. É um erro grave ver a defesa não como um estágio para o ataque:

Limitamo-nos aqui a dizer que essa passagem ao contragolpe tem de ser considerada como uma tendência natural da defensiva e, por conseguinte, como um de seus elementos essenciais. E que em todos os casos em que uma vitória adquirida pela forma defensiva não foi utilizada de qualquer modo na economia da guerra, mas que passou, por assim dizer, sem servir, foi cometido um grande erro. (CLAUSEWITZ, 2010, p. 487).

Aqui, novamente destacamos que o termo guerra não se limita a um conflito corporal, seja em pequena escala ou grande. Podendo ser uma guerra por libertação, uma guerra entre classes, etc. Acontece que estamos tão habituados a pensar as lutas e guerras apenas como algo ligado ao combate corporal, seja esportivo ou real, que temos dificuldade de vermos algumas práticas marciais como luta. Esse é o caso da Capoeira Angola, mas também do Tai Chi Chuan. Para muitas pessoas elas seriam apenas práticas lúdicas, para movimentar o corpo das crianças ou dos idosos. Assim, apaga-se o caráter marcial destas artes. Contudo, queremos aqui defender a ideia de que nem toda luta se realiza através do combate físico corporal.

Primeiro que no mundo moderno existem armas de fogo, bombas atômicas e *drones*. Ou seja, é possível haver guerra que não necessariamente o combate corporal chegue a ser concretizado. Aperta-se um botão nos EUA e uma bomba atômica explode em Hiroshima, matando 70 mil pessoas, sem dar direito a essas pessoas se defenderem ou atacarem. O mesmo pode ser feito com bombas químicas ou vírus. Assim, percebemos que nem todo ataque físico é corporal, em um sentido mais restrito, como um combate “corpo a corpo”.

Isso aponta para o fato de que ser um *expert* em artes marciais não garante que sua integridade física será preservada em um ambiente de guerra; isso não é garantido com as atuais armas de fogo e seu poder de ataque à distância. Mas, se pesarmos luta em um sentido ainda mais amplo, as coisas ainda pioram. Como ser faixa preta em Jiu-jitsu ou Judô pode nos proteger do racismo, da homofobia ou do machismo?

Certamente, até podemos bater em um, dois, três ou quatro racistas na rua. Mas, a verdade é que esta é uma luta que não se resolve com “socos e chutes”. Trata-se de uma luta real, que sentimos na pele, mas que ser bom de briga, no sentido mais estrito do termo, não resolve o problema na raiz. Em verdade, pode até provocar seu oposto. É nesse sentido que propomos uma dilatação do sentido de luta. Luta não apenas como técnica para aplicar golpes, mas como um conjunto de saberes-fazer que garantam nossa integridade e segurança no sentido mais amplo.

Talvez a Capoeira Angola não seja a técnica marcial mais eficaz para se defender de um membro da *Ku Klux Klan* em uma rua deserta. Mas certamente que a Capoeira Angola é uma ferramenta eficaz para aprendermos a nos defender.

Primeiro porque ela é uma arma ancestral que nos ensina quem somos e, desse modo, nos dá condições de entendermos o mundo a nossa volta e seus perigos. E a Capoeira angola trabalha elementos que são essenciais para aprendermos a nos colocar no mundo de forma efetiva e plena. Alguns desses elementos são: escuta ativa, para saber ler diferentes cenários e intenções; malandragem para saber suas condições reais de ação e como usar o que tem a seu favor; malícia para saber tirar proveitos de situações desfavoráveis e ganhar vantagens; ter “jogo de cintura” para lidar de acordo com o que exigem as diferentes configurações do ambiente; ter ginga para desviar de situações de perigo ou de desvantagem; ter mandinga para saber desfazer situações críticas e reverter quadros.

Em resumo, a Capoeira Angola é uma luta porque oferece ferramentas para desenvolver uma capacidade marcial muito mais ampla e eficaz que dar chutes e socos, trata-se de uma tecnologia ancestral de estratégias de preservação e potencialização da vida, que permitiram que essa arte chegasse até os dias de hoje, por mais que tenha sido perseguida e atacada. Ela ensina através do corpo a

proteger o corpo do capoeirista, pois é através do corpo que essa tecnologia ancestral se conserva e perpetua. Assim, tendo um corpo protegido, pode-se proteger o legado ancestral, que não é exatamente palpável, mais que se materializa através do corpo, do corpo que se movimenta na roda.

O corpo é como que um veículo pelo qual os ensinamentos mais antigos são preservados e transmitidos, de modo que a defesa da vida, das condições dignas de existência e o respeito aos mais velhos é fundamental, porque esses corpos com mais “bagagem”, são justamente os que mais possuem habilidade de proteger o legado recebido e experienciado. Há, portanto, uma forte noção comunitária aí, porque essa proteção não é apenas de um corpo individual, mas, de um “corpo coletivo”, de um conjunto de saberes que se manifestam em seus realizadores, materializado através de seus corpos, por seus saberes-fazeres. No caso específico, de saberes que se plasmam na roda, através dos movimentos e gestos, de maneira que ao mesmo tempo em que a Capoeira ensina o capoeirista a se defender, ela ensina a defender o próprio legado da Capoeira, que é sempre algo comunitário e não individual. Bem como a enfrentar e atacar aqueles que derem assassinar esse legado.

Assim, o corpo é um dispositivo para ensinar coisas muito mais profundas e fundamentais que apenas “meia-lua, rabo de arraia, rasteira ou cabeçadas”. Contudo, é através desses movimentos, unidos à musicalidade, à ludicidade, aos rituais e fundamentos, que se ensina um saber muito potente, que nos ensina a nos proteger e proteger o que tomamos como valioso. Capoeira é defesa e ataque.

### Capoeira como jogo

O historiador Johan Huizinga escreveu um relevante trabalho sobre o papel dos jogos e da ludicidade, não só para homens como para outros animais também. Sua obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, de 1938, apresenta o jogo como elemento central para a sociedade humana, estando presente antes mesmo da cultura e se tratando de uma espécie de ação composta por certos protocolos e normas, que o autor vai chamar de ordem:



Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta "estraga o jogo", privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. (HUIZINGA, 2000, p. 11-12)

A capoeira é também um jogo; possui um tempo e um espaço delimitados, bem como um conjunto de regras que devem ser respeitadas, porém, dentro dessas "regras" se dá a improvisação de cada jogador, destacando o aspecto criativo, inventivo, autoral, ou seja, estético-artístico. Assim como há uma liberdade na forma como os "jogadores" se relacionam entre si, como se comunicam através de seus corpos e quais escolhas de movimentos e ações decidem fazer para potencializar a esfera de jogo que se configura ali. Na Capoeira Angola há um destaque muito grande para a esfera jogo no sentido cooperativo (FERNANDES, 2022), de modo que não é possível definir um vencedor nos padrões das modalidades de combate, como, por exemplo, através de um nocaute ou por pontos efetuados. Novamente o efeito estético tem um peso muito maior que o elemento força, por exemplo, bem como o elemento agilidade e precisão.

Na maioria das vezes o golpe nem precisa atingir o outro. Basta "fazer de conta". Fazer de forma bem realista, de modo que o outro jogador (e quem estiver atento) perceba que o golpe acertaria, caso fosse da vontade do capoeirista, mas a simulação já basta para que o elemento de diversão e desafio se realize e se potencialize. Assim, ao adotar uma postura de cooperação, é possível ter um jogo muito mais duradouro, que vai alegrar os que estão jogando e todos aqueles que participam da roda. Além de garantir a integridade física dos participantes.

Quando um jogador leva uma rasteira e decide revidar com um chute que desmaie o outro jogador, ele até pode pensar que "venceu", de um ponto de vista mais restrito, como acontece em esportes de combate, por exemplo. Por outro lado, quando ele leva uma rasteira e consegue cair em um movimento acrobático e "desfazer" a rasteira ele prova a sua habilidade, sua ginga de corpo, sua

malandragem, o que no sentido de um jogo serve mais para potencializar seu objetivo de ludicidade, de desafio. Assim, a Capoeira Angola não se trata de um esporte, em um sentido restrito, porque não possui um objeto de vitória e derrota, nem um julgamento quantitativo, como, por exemplo, marcar mais pontos ou gols. Ao mesmo tempo, não é apenas uma luta, porque na imensa maioria das vezes não se tem como objetivo neutralizar um adversário. A esfera é a do lúdico, do desafio (de si e do outro); a esfera do jogo.

Nesses casos, encontra-se o elemento de teatralidade da Capoeira, em que o capoeirista vai trabalhar com a simulação e a dissimulação para criar um cenário de ludicidade, podendo inclusive amenizar (ou disfarçar, se for o caso) o clima de animosidade entre os jogadores. É muito comum o capoeira fingir que levou o golpe e “fazer uma cena”, e quando o outro companheiro se aproximar para prestar socorro o que “fez de conta” lhe dá uma cabeçada. Ou ainda um mestre antigo que entra na roda de bengala ou mancando e pede para o outro jogador, mais jovem, “pegar leve” com ele, mas, na hora do jogo o mestre se aproveita do “jogo cênico” que criou para levar vantagem sobre o outro.

Nisso a ginga tem um papel central, porque ela serve para dissimular ou simular intenções, no sentido de enganar o adversário. No artigo intitulado *Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira* (2018), escrito por Luiz Rufino, Cinézio Feliciano Peçanha (Mestre Cobra Mansa) e Eduardo Oliveira, os autores afirmam: “O seu efeito dissimulador, negaceado faz com que o ser pratique as frestas, os vazios deixados pela própria intenção de dominação.” (2018, p. 78). Ressaltam também a importância da ginga para mestre Bimba, que em sua academia tinha como o quinto elemento do seu regulamento em dez tópicos: “Procure gingar sempre”. O artigo também aponta que mestre Pastinha dizia que essa ginga estava no andar malandreado dos capoeiristas, que performavam um jeito “torto” de andar e afirmava ainda que: “ninguém ginga do meu jeito, cada um é cada um”.

A ginga de corpo é um elemento para ensinar a lidar com as dificuldades da vida dessa camada tão oprimida e explorada da sociedade que, diante de tantas dificuldades, precisa inventar um jeito próprio de lidar com as intempéries e injustiças. Ela atua com elemento de potencialização da defesa/ataque, porque atua

tanto para ludibriar as investidas que geram risco ao capoeira e também atua como elemento que gera vantagem estratégica na hora das investidas do capoeira. Os autores apontam:

Assim, é na ginga que se finge que vai, mas não vaie quando menos se espera você se lança outra rota, invenção do ser no mundo. [...] A ginga se lança como rota inventiva para a reivindicação do *ser*, uma espécie de remontagem performática, inacabada e ambivalente das existências que são violentadas pela lógica de violência e escassez produzida pelo sistema colonial. Implicado a ginga o jogo emerge como uma espécie de o que se faz da vida. Ou seja, uma forma de responder com a própria vida ao mundo e aos outros que o interpelam. (RUFINO; PEÇANHA; OLIVEIRA, 2018, p. 80)

Como todo jogo, a capoeira tem regras. E essas regras se dão por delimitações espaciais do tamanho da roda, que pode se contrair ou dilatar, de acordo com a orientação do mestre, aumentando o desafio de se movimentar em um espaço restrito. Pode se dar pelo ritmo ditado pelo berimbau, no qual cada toque sugere um tipo de expressividade corporal, por exemplo movimentos próximos e no plano baixo, ou movimentos velozes e no plano alto. O ritmo pode sugerir o jogo de “Apanha laranja do chão, Tico-Tico”, no qual, o desafio se dá de modo a que um dos jogadores deve pegar um objeto com a boca (em geral, dinheiro enrolado num lenço) enquanto o outro o impede e também tenta. Pode ser um ritmo com jogo de navalhas, atualmente sendo apenas encenações previamente ensaiadas, mas que no passado de fato ocorriam.

As regras do jogo também implicam cada jogador, de modo que um capoeirista pode ter um jogo mais marcial e outro um jogo mais plástico, ou mais teatralizado. Com isso, o capoeirista vai lidar com o que o outro jogador também traz de seu.

Como a Capoeira Angola não é um esporte de combate, mas, justamente um jogo, ela não possui uma divisão de categorias por idades, sexo, peso e níveis. Assim, pode-se jogar com qualquer pessoa, tendo como centro o estímulo à ludicidade, sendo comum ocorrerem jogo com pessoas muito distintas fisicamente, como um mestre de oitenta anos, um jovem atleta de trinta ou uma criança de quatro anos. Isso enriquece o jogo da capoeira, no sentido de que exige do jogador

uma versatilidade muito grande de ação, tanto corporalmente quanto estrategicamente e emocionalmente.

Como apontam Rufino, Peçanha e Oliveira (2018, p. 80-81):

Na perspectiva de um pensamento de fronteira próprio das experiências e interlocuções tecidas na diáspora, a vida é concretude, é corpo. Dessa maneira, tudo que é vivo está para o mundo na perspectiva de se constituir enquanto corpo seja baixando em algum suporte físico, se transmutando, se dinamizando enquanto movimento ou até mesmo morrendo para encarnar-se na memória e rito ancestral. Assim, nessa perspectiva vida é dimensão corporal, é nesse sentido que os capoeiras versam o conceito de “jogo de corpo”.

O elemento de não haver uma competição esportiva também gera um ambiente mais seguro, dando mais liberdade e prazer nesse jogo de corpo. Trata-se de um combate simbólico, no qual é preciso ter um cuidado muito grande com o outro, que não é seu adversário, mas seu camarada. Obviamente que pode haver acidentes ou mesmo pessoas que desejem machucar os outros, afinal, a Capoeira é muito ampla, mas, em via de regra, a maioria das pessoas que jogam não buscam desmaiar ou quebrar ossos do adversário, como acontece em esportes de combate ou numa luta real. Esse é um dos motivos pelo qual muitas pessoas que não praticam a Capoeira Angola a enxergam como uma dança, e não como uma luta.

### Capoeira como dança

Quem olha uma roda de capoeira, esperando ver golpes de contusão, arremesso e neutralização, por exemplo, e não encontra isso pode cair no equívoco de negar seu aspecto de luta. Assim, quando o centro da atividade Capoeira não está em neutralizar ou derrotar um inimigo, então, o lado artístico sobressalta, podendo levar os que observam esse “espetáculo” a definirem-no como uma dança.

Isso é potencializado porque a Capoeira funciona atrelada à musicalidade. Assim, juntam-se as peças: tem “passos”, tem música e tem diálogo entre os participantes. Logo, trata-se de uma dança. E a conclusão não é de todo equivocada.

Mas, a capoeira é bem mais que uma dança. De fato, há uma preocupação em se movimentar de acordo com o ritmo, assim como há uma necessidade de conexão com o seu “parceiro”, como é comum em muitas danças a dois ou mesmo danças de roda, como o jongo, o côco ou o samba de roda.

Mas, como a Capoeira é também um jogo (e uma luta) há um forte elemento agonístico, como que uma disputa, mas não no sentido corriqueiro das competições em que se há um vencedor, logo, o outro seria um perdedor. Há um elemento de desafio, de estratégia marcial, como explicaremos a seguir.

E esse elemento de desafio é um dos principais fatores que a diferencia das danças em geral. É bem verdade que existem danças de desafios, ou “danças de peleja”, como por exemplo, a “batalha do passinho” (no Funk) ou uma batalha de dança de rua (no Hip Hop), mas, se observarmos, os dois “batalhadores” atuam de forma “isolada”, cada um no seu “turno”, até pode haver um diálogo com o outro competidor, mas, é como se cada um fizesse a sua dança, a sua “coreografia”. Vence, portanto, a melhor coreografia ou o que “dança mais”.

Na Capoeira Angola não há coreografias. Todo movimento deve estar intimamente ligado com os movimentos do outro jogador, é um jogo de perguntas e respostas, como dizem os mestres. Um movimento deve estar sempre conectado com o movimento do outro, formando uma espiral que nunca pode se repetir. Não há dois jogos iguais, portanto. Vejamos o que Rufino *et al.* apontam sobre esse aspecto:

Capoeira, em sentido mais amplo, se resume a um diálogo, assim diferente de um monólogo, subentende-se que para seu acontecimento quem dialoga responde ao outro com a própria vida. Para Mestre Moraes, é um diálogo que se inscreve como jogo, meu parceiro ou parceira perde quando não tem resposta suficiente para minhas perguntas. Porém, na capoeira, como na vida, não existe de fato um vencedor, pois a conversa iniciada, orientada pelo princípio da circularidade, que perspectiva algo infinito, o diálogo nunca encontrará final. A capoeira como força inventiva é como Aluvaiá, nos dá caminhos para ser. (RUFINO; PEÇANHA; OLIVEIRA, 2018, p. 83)

Não é possível ir com uma coreografia na cabeça, coo é comum em muitas modalidades de danças clássicas ocidentais, em que se espera uma coreografia e

passos predeterminados. Na Capoeira Angola isso não dará certo. Assim como em uma luta é preciso responder de acordo com as ações do outro. Ou seja, quem dita os gestos é sempre a situação e nunca o Eu. O movimento é elemento central, o devir prova que memorizar sequências e modelos de comportamento não é a melhor saída nesse caso. Desse modo, poderíamos dizer que ela se assemelharia mais à modalidade Contato Improvisação, no sentido de que há uma forte atenção ao diálogo e a relação com o outro (ou outros) e ao aspecto de improvisação, e porque não há um subjugo à musicalidade.

Outro elemento a destacarmos é que, em geral, um dançarino se dedica exclusivamente à dança. Mas, o capoeirista não. Ele até precisa saber “dançar”, ou seja, mover o corpo de acordo com o que a musicalidade sugere e de acordo com o que o diálogo com o outro exige, mas, ele também precisa participar de todo o processo que constrói a musicalidade na Capoeira. Ou seja, ele também precisa cantar, seja puxando as canções ou respondendo o coro. Ele precisa tocar os instrumentos que compõem a bateria. Em um nível mais avançado ele precisa inclusive saber construir instrumentos e compor letras. Mais que isso, ele precisa saber a história das letras, dos instrumentos, dos toques e precisa saber transmitir esse saber para as gerações futuras. Há um aspecto dialético na pedagogia da Capoeira Angola, ou seja, uma relação dialética entre o ensinar e o aprender, que gera como desdobramentos: aprender a aprender, aprender a ensinar, ensinar a aprender e ensinar a ensinar, como aponta Fernandes (2022)<sup>3</sup>.

Um capoeirista precisa ser um capoeirista completo, logo, quando falamos do aspecto “dança”, estamos, na verdade, falando da musicalidade como um todo: dançar, tocar, cantar, compor e confeccionar instrumentos, além de ser um propagador desse saber-fazer. Logo, falar em Capoeira como dança é uma visão parcial da esfera artística dessa arte no aspecto musicalidade. Há ainda o aspecto “teatral”, no sentido de que há um “jogo cênico” no jogo Capoeira. Incorpora-se personagens, assume-se máscaras, destrava-se e desenferuja-se movimentos e sentimentos, performa-se plasticidades e sonoridades.

---

<sup>3</sup>Ver o artigo: *A capoeira angola e sua pedagogia de transmissão: o aprender/ensinar e seus desdobramentos dialéticos*, de Felipe Araujo Fernandes. In: Colóquio Internacional Movimentos Docentes, 2022. Anais eletrônicos [...], Volume 3, Diadema; V & V Editora, 2022. P. 583 - 592.

A Capoeira é com certeza uma expressão multi-linguagem, bem antes desse conceito ser debatido pelos teóricos e críticos das artes aqui do Brasil. Assim como o corpo do capoeirista já é visto como suporte de sua arte, ainda que não tenhamos tantos trabalhos acadêmicos sobre esse tema.

Hoje a Capoeira é utilizada por muitos grupos teatrais e de dança como aquecimento e preparação dos atores/dançarinos. Mas, defendemos que mais que apenas um exercício para os atores há na capoeira o próprio fazer teatral.

O teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931 -2009), que desenvolveu o Teatro do Oprimido, defendia o seu teatro como arte marcial, assim, o teatro é uma preparação para os conflitos da vida real, e não uma mera interpretação, um faz de conta descolado da realidade.

Como todas as outras técnicas do Teatro do Oprimido, esta tem dois objetivos principais: ajudar-nos a conhecer melhor uma situação dada e a ensaiar as ações que podem nos ser úteis para quebrar a opressão que ela nos revela.

Conhecer e transformar – esse é o nosso objetivo. Para transformar, é preciso conhecer, e o ato de conhecer, em si mesmo, já é uma transformação. Uma transformação preliminar que nos dá os meios de realizar a outra. Primeiro ensaiamos um ato de libertação, para, em seguida, extrapolá-lo na vida real: o TO [Teatro do Oprimido], em todas as suas formas, é o lugar onde se ensaia transformações – esse ensaio já é uma transformação. (BOAL, 1999, p. 268)

Nesse sentido, aproximamos o fazer do artista (de TO) e do capoeirista. Uma vez que a roda da capoeira não é uma mera interpretação do mundo “lá fora”. “Mestre Moraes nos ensina que existem duas rodas, a pequena e a grande roda.” (apud RUFINO; PEÇANHA; OLIVEIRA, 2018, p.82). É na pequena roda que aprendemos a como exercitar a ginga de corpo e a mandinga, ali temos um ambiente de combate simbólico, ou seja, um local seguro para exercitar nossas habilidades de lidar com os desafios e dificuldades. Para quando estivermos diante de conflitos e dilemas reais, (combate real) tenhamos mais jogo de cintura e expertise. A vida real é a grande roda, na qual os capoeiristas têm a oportunidade/necessidade de testar o poder de sua malandragem.



. Em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal (2005, p. 19) afirma: “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo”. Para Boal, o teatro não deve se limitar a imitar a vida, ou mesmo apenas propor alternativas para vivê-la, mas, deve ser um treino para a vida que desejamos viver.

A malícia, a manha, a mandinga, a malandragem são ferramentas dos capoeiristas. Servem como instrumentos para analisar a situação, e intervir nela. E intervir exige treino, exercício.

O teatro apresenta imagens extraídas da vida social segundo uma ideologia. É importante que o ato não se aliene, por mais especializada que seja determinada técnica. Ele deve ter sempre em mente que atua, que apresenta aos expectadores imagens da vida e, ipso facto, da luta social, seja qual for o disfarce com que essa luta apareça na fábula da obra. É necessário que tenha sempre presente a missão educativa da sua atividade artística, o seu caráter pedagógico, seu caráter combativo. O teatro é uma arte e uma arma. (BOAL, 1999, p. 294)

Boal defendia uma participação ativa do ator no mundo real. E isso não se limitava aos praticantes do Teatro do Oprimido. Era algo que precisava transbordar para a sociedade, afinal, ela havia sido justamente extraída da sociedade e suas formas de lutar. Assim ele propunha o fim da cisão ator espectador. Em seu Teatro Fórum, os espectadores eram convidados a participar, dando um novo desfecho para as cenas de opressão que eram interpretadas. Com isso se cunha o conceito de *EspectAtor*, ou seja, o espectador torna-se também ator, deixa de ser agente passivo, a passa a ser agente ativo da cena, sugerindo uma solução para o problema posto. Há então uma experiência criativa do pensar, uma experiência reflexiva da ação, onde cunharemos hábitos. Em outras palavras, Boal sugere uma Ética, uma reflexão ativa sobre como deve se dar nosso pensamento-ato.

Pensamos que a Capoeira Angola tem essa mesma lógica. Mais que uma mera luta corporal ou uma preparação física, a Angola ensina seus praticantes a viverem um *ethos*, conectado ao mundo real, da colonização, escravidão e racismo. Por isso, precisa ser uma luta, por isso coletiva, mas, obviamente, não apenas isso. E esse modo de operar contamina os de fora. A roda tem o poder de

convidar/convocar o “espectador”. Mas, diferente de outras formas de teatro ou danças clássicas não preciso derrubar a “quarta parede”, porque sequer há paredes. A estrutura de roda é convidativa. E a base cultural africana está enraizada nos brasileiros, de modo que a capoeira parece algo familiar, nosso.

A capoeira é um espaço de movimento, onde elementos são mobilizados, inclusive criando pontes entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o profano e o sagrado. A roda de Capoeira Angola é sobretudo um ritual.

### Capoeira como ritual

A Capoeira Angola é, antes de qualquer coisa, um ritual. Enquanto ritual ela tem elementos específicos de seu proceder, seu “cerimonial”. Os diferentes grupos, escolas e mestres podem realizar esse ritual de forma diferenciada uns dos outros. Mas, há elementos que são específicos de cada grupo, assim como há outros que são comuns a todos. Sobre o jogo e o ritual Huizinga afirma:

O ritual é um *dromenon*, isto é, uma coisa que é feita, uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma ação representada num palco. Esta ação pode revestir a forma de um espetáculo ou de uma competição. O rito, ou "ato ritual", representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural.

Contudo, a palavra "representa" não exprime o sentido exato da ação, pelo menos na conotação mais vaga que atualmente predomina; porque aqui "representação" é realmente identificação, a repetição mística ou a representação do acontecimento. O ritual produz um efeito que, mais do que figurativamente mostrado, é realmente reproduzido na ação.

Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado. É um fator *helping the action out*. (2000, p. 14-15)

O auge do ritual da Capoeira se dá durante a roda. Como todo ritual, a roda opera a partir de símbolos e de códigos de conduta, de etiquetas. Essas etiquetas são para os “de fora” apenas gestos, trejeitos ou costumes. Mas, para os “de dentro”, para os capoeiras, os comportamentos e gestos possuem um significado, possuem

um simbolismo, que remonta ao invisível, a algo que extrapola o próprio capoeirista. Vai além até mesmo do mestre mais antigo presente na roda.

Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem. Mas tudo isto não impede que essa "realização pela representação" conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. Mas seus efeitos não cessam depois de acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência benéfica que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até à próxima época dos rituais sagrados. (HUIZINGA, 2000, p. 14)

Quem vê de fora, logo reconhece uma roda de capoeira. Para os “de fora”, pode aparentar ser “apenas uma luta”, ou “apenas um jogo” ou, ainda, “apenas uma dança”. Mas, para os iniciados no ritual, é uma luta-jogo-dança, mas também bem mais que apenas isso. Há um fenômeno simbólico que opera através dos corpos que performam a arte da capoeira. Os gestos, que seriam “apenas” “passos de dança”, toques de instrumentos, golpes de um esporte de combate, transformam-se em algo muito maior que tudo isso. Que conecta os envolvidos com tempos e espaços outros, que permite a adoção de outra “personalidade”, que extrapola os limites do visível. É uma festa, tem um “espírito de alegria e liberdade”, que transborda para fora da roda, para a vida mesma, gerando “segurança, ordem e prosperidade”, como sugere Huizinga.

Como não é um ritual religioso, não há a necessidade de fé em divindades. Assim como não há intocáveis, ou seja, aqueles que não podem nunca serem contrariados, embora, deva haver respeito com os mais velhos, com aqueles que estão há mais tempo protegendo o legado, ou seja, os ensinamentos ancestrais.

A ancestralidade opera através desses gestos simbólicos e é sempre convocada a atuar quando o ritual começa. Assim, é referenciada e se plasma através dos corpos, dos instrumentos, das canções, das palmas, das quedas, pulos e floreios. De maneira que a “lei” que rege o ritual não é a dos presentes, mas a dos

antepassados. Que de modo algum ficam no passado, uma vez que o ritual cumpre o papel de vivificar seus ensinamentos, saberes e legados. Como ritual ele cria um elo entre dois mundos: o mundo do passado e do presente, o mundo do visível e do invisível, do potencial e do atual. Serve de elemento potencializador, chegando mesmo a transformar.

Enquanto ritual secular se funda na terra, no solo, no mundo palpável. Há o invisível, mas, ele não está num “além-mundo”, inacessível, está no mundo do aqui e agora, no corpo, e se manifesta através do corpo e seus gestos. Por isso, antes de começar o jogo, na Capoeira Angola, se coloca a cabeça no chão, porque este gesto simboliza um respeito aos que pisaram aquele chão anteriormente, permitindo com que os seguintes pudessem estar ali presentes.

É um gesto de humildade aos antepassados, no sentido mais original da palavra, que traz a ideia de voltar ao *humus*, à terra. Entender que ser Homem é ser solo, terra, barro. Entender que o corpo é matéria, mas que há algo de imaterial, “invisível”, que de alguma forma é possível de ser transmitido através desse corpo, de maneira que a arte não acaba quando o artista morre, alguém continua o trabalho. Por isso, após saudar o solo, se saúda o seu irmão de jogo, seu camarada com quem vai “vadiar”. Isso quer dizer que é um trabalho coletivo, confeccionado a muitas mãos, do passado e do presente.

Capoeira é tanto o praticante quanto a coisa praticada. O artista torna-se a sua própria obra. Não é possível separar a arte capoeira do artista capoeira, como se separa, por exemplo, o quadro do pintor, ou a escultura do escultor, ou a poesia do poeta. A amalgama é tamanha que recebem os dois o mesmo nome. O artista é o próprio suporte desta arte.

É no movimento que se materializam autor e obra. E isso não ocorre de forma individual. Esta não é uma arte do Ego, da autoria isolada. É uma arte que só é possível coletivamente. Assim, é um movimento tal como se diz de um *movimento político*: o “movimento negro” ou o “movimento de mulheres”.

Por isso se aprende em uma escola, em comunidade, em roda e não sozinho em casa, no escritório. Inclusive, é possível saber de qual escola um capoeira é só pelo jeito como ele movimentava seu corpo. Nesse sentido é um movimento também tal como um *movimento artístico*: Movimento modernista, Movimento

surrealista. Há um estilo da escola que percorre a corporeidade dos alunos. Assim como há também uma assinatura do próprio artista, afinal, o corpo pelo qual se apresenta a arte é dele e só dele, logo, enquanto suporte-plataforma daquela arte, então não é possível apenas imitar, como numa *mimesis*.

### **As transformações (sobre ancestralidade e inovação)**

Entendemos a Capoeira Angola como cerimônia porque há um conjunto de procedimentos que devem ser seguidos e que são apresentados para um determinado coletivo, que aceita esses gestos processuais, os internaliza e os vê como dotados de significado e simbologia. Não é como um evento do cotidiano, totalmente flexível e sem protocolos. Na capoeira há um código de conduta, uma etiqueta, um jogo com regras aceitas pelos envolvidos.

Vale ressaltar duas coisas: 1) Essa norma de conduta não é totalmente engessada, ela sofre mudanças com o passar do tempo e novos elementos são incorporados, e antigos são secundarizados ou afastados. 2) Não existe um protocolo único para todos os grupos de Capoeira do mundo. Em verdade, há uma diversidade imensa entre esses protocolos, de modo que os grupos e praticantes podem divergir bastante entre eles. Mas, a despeito das variações, há elementos recorrentes, como por exemplo a musicalidade, a expressão corporal plástica e ritmada (a ginga), o canto em forma de coro, a roda.

Partimos do pressuposto de que toda cultura viva sofre modificações. O que tem vida precisa se transformar. Inclusive, toda tradição tem um início. Pega-se qualquer coisa, por mais estanha que pareça no presente, e tratemos de realizá-la em sociedade recorrentemente por séculos e, pronto, teremos uma tradição. Toda tradição teve uma infância, já foi algo inédito algum dia, mas, pela força do hábito se firmou como algo tradicional. Isso serve até para as práticas ruins, como escravizar ou obedecer a ordens.

O próprio berimbau, que é, talvez, o maior símbolo da capoeira, nem sempre fez parte do conjunto de instrumentos da roda (a chamada, bateria). Como carecemos de documentos fidedignos, fruto da perseguição que a Capoeira sofreu

no passado, não temos como precisar a data de inserção desse instrumento, mas, o fato é que em muitos relatos de antropólogos que trataram sobre a capoeira, nem sempre o berimbau estava presente, bem como possui inúmeras versões dele com materiais, tamanhos, afinações e funções diferentes da de hoje.

Mas, o ponto é que hoje o berimbau é elemento central da ritualística da Capoeira, nas suas mais variadas vertentes. Na maioria dos grupos de Capoeira Angola são utilizados três berimbaus em uma roda e é através deles que se dita o ritmo da roda e, portanto, a condução do ritual. Os nomes variam (Gunga, Médio e Viola)<sup>4</sup>, mas, os três possuem tamanhos diferentes e, com isso, um tem o som mais grave que o outro, sendo o mais grave (o Gunga) o responsável pela condução do ritmo, do jogo e da roda.

Na maioria das vezes quem vai manipular esse berimbau é o mestre da roda ou o praticante mais velho do local. Mas, durante o decorrer da roda ele pode ser “passado” para outra pessoa. Em muitas rodas ele fica no centro (entre o médio e a viola) e aquele que estiver manipulando o Gunga terá a condução da roda, por exemplo, puxando as cantorias ou “passando para outra” pessoa cantar, é ele quem aponta quando os capoeiras estão permitidos jogarem e quando eles devem encerrar o jogo, ele dirige quando muda o ritmo ou quando se faz uma pausa na roda. Ou seja, a pessoa que o manipula atua como um “mestre de cerimônia” ou com um “maestro”, no sentido de ditar como se dará a condução da roda. De modo geral, esse é um dos elementos mais recorrentes entre os grupos de Capoeira, salvo as possibilidades de flexibilização ou exceções.

A bateria possui outros instrumentos, que podem incluir pandeiro, atabaque, reco-reco e agogô. Em muitos grupos de Capoeira Angola têm-se dois pandeiros, que podem ficar um ao lado do outro ou separado. A ordem dos instrumentos também pode variar de acordo com cada grupo. Mas, apenas como registro, citaremos uma configuração comum: pandeiro, berimbau médio, berimbau gunga, berimbau viola (o mais agudo), pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque. Há casos e relatos de rodas que incorporam também triângulo, violão e outros instrumentos.

---

<sup>4</sup>Sobre o tema sugerimos a obra: Capoeira da Bahia: histórias, territórios e trajetórias (FILHO, 2021).

Cada vertente ou grupo terá suas respostas para a adoção das diferentes formas de etiqueta. O ponto aqui é mostrar algumas delas. E o mais importante: expor a ideia de que as tradições sempre mudam. Isso implica em dizer que a ancestralidade não é apenas repetir regras e condutas de forma engessada e tacanha.

Ancestralidade, na perspectiva defendida aqui, implica fazer escolhas. Não é, portanto, guardar tudo do passado. É preciso saber o que deve se esquecer e até rejeitar certas coisas. Guarda-se só o que é importante, o que vai servir para conduzir uma vida mais potente no tempo presente. Ancestralidade é justamente eleger o que é "fundamento" e o que não é, o que é legado e o que não é. E, obviamente, isso implica um elemento situacional, ou seja, precisa estar conectado com o "aqui e agora", com o tempo e o espaço em que se está. E como aponta Fernandes:

É nesse sentido que a guerra pode ser considerada uma arte. No sentido de que exige uma profunda sensibilidade para a condição situacional, para a mutabilidade das circunstâncias, para o constante "vir a ser" de que trata Heráclito. Essa arte exige, portanto, uma atenção profunda à realidade em seu devir, em sua imprevisibilidade, em suas contradições. Em três palavras, exige: criatividade, flexibilidade e autenticidade. (FERNANDES, 2020, p. 142)

Ancestralidade é inovação. No sentido de que o ancestral é aquilo que recuperamos para nos ajudar a melhor viver. Por isso não podemos ver a História de modo linear, retilíneo uniforme. A História é mais como a roda de Capoeira, é circular e em movimento. Isso quer dizer que o passado, o presente e o futuro estão sempre em diálogo. Não cabe repetir uma história antiga só porque ela foi importante no passado. É preciso que ela se conecte com a configuração atual e suas demandas.

A tradição africana se funda na oralidade, por isso a importância das narrativas, das histórias na Capoeira, por ter uma raiz africana. A História nessa perspectiva não é algo definitivo, imutável. Na verdade, na tradição oral uma história está sempre aberta a mudanças, seja da própria narrativa, ou das interpretações que ela pode gerar. Diferente da tradição escrita, não há o "poder da letra", da



literalidade, como quem segue uma lei inquestionável. No ritual da capoeira, há poesia, simbolismo, metáforas.

Assim, o passado se modifica, porque de uma perspectiva ancestral se traz o passado para guiar nosso melhor agir no presente. E não apenas para dizer o que foi o passado. Desse modo, as narrativas precisam, por vezes, até se adaptar às necessidades do presente. Algo só deve permanecer “literal” enquanto fizer sentido no tempo e espaço atual. Senão, é preciso de novas histórias, para explicar o presente e guiar a ação no presente. Se preciso for, contamos a história de outro jeito, ou inventamos até novas histórias.

Enquanto arte, a Capoeira está sempre inovando, criando, confeccionado. Não se é, sempre se torna o que se é. Há uma presença forte da ideia de movimento, que na cultura Bakongo é chamado de *dingo-dingo*, ou seja, um processo, um fluxo de transformação<sup>5</sup>. Por isso esse conceito é associado à ideia de fogo, no sentido de expressar seu poder de transformação de destruição-criação, morte-vida. O filósofo antigo Heráclito de Éfeso também se utilizava da mesma imagem do fogo, justamente por seu poder destrutivo-criativo. Ele era o filósofo que apontava que não era possível entrar duas vezes no mesmo rio, afinal, tanto a pessoa quanto o rio já não eram mais os mesmos. Novamente, vemos a ideia de fluxo e de transformação.

Por isso o filósofo, que vivia na atual região da Turquia, elegeu o fogo como o princípio formador de tudo, a *Arché*, por representar a ideia de devir, o constante vir a ser das coisas. O “combate” (pólemos) é elemento presente em tudo que nos cerca, de modo que a agonística compunha tudo que conhecemos, em um jogo dialético incessante, chegando a Heráclito dizer que “o combate é de todas as coisas pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres” (DK22B53, In SOUZA, 1996)

Se usarmos essa noção de transformação e movimento para pensar o tempo, veremos que a ideia de linearidade do tempo é restrita. Os Bakongo preferem pensar o tempo de forma circular (RUFINO; PEÇANHA; OLIVBEIRA, 2018). O

---

<sup>5</sup>Ver a tese de Tigana Santos, intitulada: *A cosmologia africana dos bantu-kongo por bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado, USP, 2009. disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676289/mod\\_resource/content/1/2019\\_TiganaSantanaNavesSantos\\_VCorr.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5676289/mod_resource/content/1/2019_TiganaSantanaNavesSantos_VCorr.pdf)

que nos parece muito mais compatível com as bases filosóficas que fundamentam a Capoeira Angola.

### Capoeira angola e o tempo

A noção de tempo é essencial para a Capoeira Angola. E sua concepção de tempo escapa à lógica de tempo linear, como já apontado anteriormente. Se lembrarmos das aulas de Física da Educação Básica, veremos que a ideia de movimento (bem como de velocidade) está muito ligada à ideia de espaço e de tempo. Assim, movimento se limitaria a uma expressão espacial e o tempo, acaba se sujeitando a essas imagens espaciais. Não é à toa que as explicações de tempo estão muito ligadas às imagens espaciais, como se o tempo fosse uma “régua”, e o passado é o “para trás” e o futuro o “para frente”. Podemos perceber na História distintas definições de tempo, tanto as que apontam o tempo como circular como as que tomam o tempo como uma “linha reta”. Mas, em ambas é muito comum tomar o tempo como um “compasso” uniforme, com a mesma velocidade. E mesmo nas circulares, que podem ser cíclicas (por exemplo, as teorias de eterno retorno) ou não, vemos uma repetição do passado, mas, raramente uma possibilidade de transformação do passado.

Embora essa forma quantitativa de ver o tempo tenha sua utilidade, sobretudo quando queremos marcar um encontro com alguém ou para saber quanto tempo dura uma aula, essa forma de ver o tempo é incapaz de dar conta do que é o tempo em sua amplitude. O tempo possui uma esfera também qualitativa, ou afetiva, se preferirmos. De modo que duas pessoas que estão, por exemplo, na mesma aula podem ver o tempo passar de forma completamente distinta; para uma a aula de uma hora demora “dias”, enquanto que para outra a mesma aula “passa em segundos”. Por que isso ocorre?

Porque o tempo não pode ser medido apenas de forma esquemática, quantitativa, como se fosse um sequencial de “agoras”. O filósofo Heidegger é um dos muitos que criticará essa ideia de tempo, e que discutirá como o tempo não pode ser visto como a escala de medição que criamos para ele (segundos, minutos,

horas, dias, meses, etc.), como aponta Carolina Blasio (2007). O tempo, aponta o filósofo, tem uma relação com o próprio Ser, daí sua obra mais conhecida se chamar *Ser e tempo* (2002), de 1927.

Na perspectiva do autor, não temos tempo, mas, somos o tempo. E isso tem relação com a percepção de nossa condição de finitude, diante da angústia da morte vindoura, mas imprevisível. Como canta Ataulfo Alvez, *Na cadência bonita do samba*: “Sei que vou morrer, não sei a hora/Levarei saudades da Aurora”. E é justamente essa condição que nos permite pensar o tempo, por sermos finitos e nunca sabermos a hora da morte é que faz sentido pensar o tempo. Se fôssemos eternos, não precisaríamos com tanto empenho tentar medir o tempo. De modo que o que passa, nessa perspectiva não é o tempo, porque nós somos o tempo. O que passa somos nós.

Essa reflexão é interessante para pensar a Capoeira Angola, porque no pensamento africano é comum uma noção de tempo não linear, que pode ser circular, por exemplo, ou como preferimos, espiralada. Assim, trazendo novamente Heráclito, faz sentido o autor afirmar a impossibilidade de se entrar duas vezes no mesmo rio, afinal, quando percorremos um caminho, ele já não é mais o mesmo, é impossível refazê-lo. O rio já é outro e quem percorre o caminho também não é mais o mesmo. Aí, há um imperativo do tempo, não como “linha do tempo”, mas, justamente o tempo que modifica o espaço. Se somos nós o tempo, e o tempo passou pelo rio, ele transformou o rio, e o tempo modificou a si mesmo, seu “corpo”. Nessa perspectiva o passado não é atrás e o futuro à frente. Trata-se mais de um fluxo, como a água ou como o fogo. E não a imagem da régua, ou mesmo do pêndulo.

A base africana que permeia a Capoeira Angola atua de forma similar, no sentido de que o tempo é qualitativo, não preso a uma linha e não sendo teleológico. A lógica não é a do Ser, mas a dor devir, a do estar-sendo, como no conceito de *dingo-dingo*. Quando o capoeirista dá a volta ao mundo ele está reforçando a ideia de que o mundo e, portanto, estar no mundo, não implica uma ação estática, de uma relação causal de passado => presente => futuro. Em verdade, é possível que as ações do presente mudem fatos do passado. O passado deve servir

para ajudar a entender o presente, no sentido de potencializar a nossa ação e atualizar a presença. E não para engessar a presença e despotencializar a atualização

Aí entra a imagem de Exu, o orixá da tradição loruba<sup>6</sup>, enquanto personagem conceitual. Há um importante provérbio/apotegma que diz: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Ou seja, a ação do presente tem potencial de modificar o passado. Exu é o orixá da comunicação e das encruzilhadas, dos caminhos. De modo que atua no sentido de permitir que tenhamos escolhas e decisões sobre as ações do hoje, sem estarmos escravos do ontem, do passado. Em verdade, as ações de hoje têm o poder de transformar os caminhos já percorridos, os rios atravessados. Nós somos o tempo e não escravos dele, escravos dos ponteiros. Por isso, os capoeiras falam tanto sobre o direito de “vadiar”, ou seja, de um tempo que não está sujeito ao tempo do relógio da produtividade da exploração. Mas, do tempo para si próprio, da liberdade, inclusive para o ócio, ou para o lazer. Para o capoeira, jogar capoeira, vadiar, é uma forma de se colocar contra essa lógica de temporalidade do projeto de escravidão e de exploração capitalista da força de trabalho, que era, inclusive regida pela punição da lei, do código penal de 1890, acerca do vadios e capoeiras.

Obviamente que em um sentido mais restrito, o passado é imutável; de fato houve nazismo e escravidão e isso não pode ser mudado! Por outro lado, dado esses fatos históricos, que explicam cenários atuais do presente, como reverter os efeitos desse "presente-passado"? Certamente que não é voltando no tempo. E nem tão pouco jogando a solução para um futuro que não existe e que não temos poder de legislar. É preciso que atuemos no presente, miremos uma pedra, por sobre o ombro e, com todo jogo de cintura e mandinga, enfrentemos os "fantasmas", os pássaros do passado.

Em vez de "esperar" o futuro chegar, é preciso modificar quadros existentes, que foram erigidos no passado. Não se trata de lutar por um mundo melhor com ações no "daqui pra frente", mas, construir esse mundo que se deseja com ações que modifiquem as raízes que geram e perpetuam até hoje quadros ou

---

<sup>6</sup>Segundo Rufino, Peçanha e Oliveira (2018, p. 82): “Nos candomblés de Nação Angola, Aluvaiá é o Inkisse que leva e traz informações entre os dois mundos, por isso tido como aquele que potencializa caminhos na perspectiva das possibilidades. Em uma aproximação com os candomblés de tradição Nago Aluvaiá estabelece identificações com o orixá Exu”.

injustiças do passado. É mudar o passado, e não jogar expectativas em um novo futuro, que seque temos condições de saber se existirá.

Assim, quando, por exemplo, explicamos a situação dos negros no Brasil e compreendemos que os quase cinco séculos de escravidão são a explicação para a condição de miséria e humilhação dos negros hoje, não podemos adotar uma visão de tempo linear que em vez de ajudar a mudar a condição do negro de hoje, sirva apenas para explicar a condição. Como se disséssemos: “Já que foram cinco séculos de opressão, então, demoraremos mais cinco séculos para reverter esse quadro”. Esta seria a mesma visão de tempo como uma régua, que caminha em frente em movimento retilíneo uniforme e segue uma métrica “quadrada”.

A concepção de história que apresentamos aqui não caminha assim. O tempo atua por saltos, de forma disforme, não linear, em um fluxo de expansão contração que escapa à lógica formal. Ou seja, ele atua por revoluções e não por evoluções lineares e teleológicas. Vários são os exemplos da História em que ações coletivas modificaram em meses ou semanas situações que ocorreram durante séculos. Uma ação revolucionária tem um efeito molecular, como aponta Trotsky (2017, p. 95) de modo que uma ação de hoje transforma um cenário de séculos “atrás”. Foi assim que ocorreu o processo colonizador europeu, em alguns anos, milênios e milênios de cultura africana foi apagada. O passado foi modificado, por uma ação do colonizador. Com pedras lançadas no “hoje”, o colonizador matou inúmeros pássaros do “ontem” africano.

Na Capoeira estamos sempre aprendendo coisas novas. E os novos aprendizados podem mudar inclusive o passado. Quando se toma uma rasteira é possível que esse “pequeno” fato transforme radicalmente sua postura (e até visão), “para trás e para frente”. Uma ação moral de um mestre ou praticante pode jogar por água baixo anos de trabalho, às vezes, pode macular toda sua história. Nenhum legado é infinito. É preciso sempre estar cultivando o passado, com ações no presente.

A ancestralidade é importante justamente por isso, porque a morte e a vida estão sempre em jogo constante. Ancestralidade é cuidar hoje do passado, de modo que ele sempre se vivifique, sempre se atualize. Se nos perdemos nesse caminho toda uma história por ser perdida, pode ser apagada. Quantas histórias, nomes de

mestres, estilos e saberes não se perderam? Inúmeros. Por isso o trabalho de zelo é fundamental, porque ele pode mudar o passado, tanto para perpetuá-lo quanto para interrompê-lo, erigi-lo ou enterrá-lo.

Da mesma forma que o opressor usa armas para impor o projeto colonial e capitalista, daqui, do lado dos oprimidos, também precisamos confeccionar nossas armas, ciências e artes de combate. Aqui, novamente trazemos a ideia de luta num sentido mais amplo que apenas os combates corporais. Vejamos o que o teatrólogo Boal afirma sobre seu Teatro do Oprimido (2009, p. 91):

Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, para nós, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é a arte que revela nossa identidade e é a arma que a preserva.  
Sabemos que para resistir não basta dizer não. Desejar é preciso! É preciso sonhar. Não o sonho tecnicolorido da televisão, que substitui a dura realidade em preto e branco, mas o sonho que prepara uma nova realidade.  
Uma nova realidade onde se busca unificar a Humanidade, mas não *uniformizar* os seres humanos.  
Hoje, o teatro é uma arte marcial!

Se o Teatro do Oprimido pode ser vista como uma arte marcial, para enfrentar as situações de opressões, imagina a Capoeira Angola.

### Considerações finais

Buscamos nesse artigo expor uma perspectiva que aponte a Capoeira, em geral, e a capoeira Angola, em particular, como uma espécie de baú que guarda importantes tesouros da tradição africana, perseguida pelo projeto colonização aqui realizado, na fase de surgimento do capitalismo, com sua necessidade de acumulação primitiva do capital, que gerou todo o processo de escravização racista e todo tipo de opressão e exploração, das mais cruéis.

Contra esse processo, o povo oprimido criou diversas formas de enfrentamento da opressão, sendo uma delas a Capoeira. Nela, podemos ver conceitos, técnicas e saberes-fazer sofisticados na luta contra o projeto colonial e

como até hoje tomamos mão desses produtos, mesmo de forma não consciente, uma vez que ela tem uma forte influência sobre diversas manifestações culturais e esferas da vida da população brasileira. A Capoeira foi elemento central para moldar a corporeidade brasileira, bem, como as suas formas de luta, seja corporal seja no sentido mais amplo, como político e social.

Nela, o corpo é elemento indispensável para o pensar; não há pensamento sem corpo e corpo sem pensamento. O ponto é que um projeto dualista criou uma ficção de que é possível divorciar corpo e alma, e esse projeto, com interesses de classe e de sujeição do outro, ainda se reproduzem na sociedade de classes atual, em sua fase imperialista-colonial. A Capoeira é um exemplo modelar de como teoria e prática, saber e fazer, corpo e pensamento são trabalhados não de forma divorciada, mas de forma concomitante e complementares, o que provam a relevância dos estudos sobre ela, enquanto um tesouro conceitual e cultural, nas lutas atuais e futuras.

A Capoeira Angola é uma ferramenta inestimável para ensinar ao corpo tudo o que ele é capaz de fazer para sobreviver, para viver e para cada vez mais sobreviver, com abundância, liberdade e prosperidade. Ela é um tesouro deixado por nosso ancestrais. Comodiz Mestre Pastinha: “capoeira é mandinga de escravo em ânsia por liberdade”. E para conquistar essa liberdade precisaremos saber usar nossos corpos em toda sua potência, que é coletiva.

## Referências

BLASIO, Carolina. Sobre a idéia de tempo vulgar de Martin Heidegger. Revista *Ética e Filosofia Política*, v. 2 n. 10 (2007): Edição Especial Heidegger. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/eticaefilosofia/article/view/17841>. Acesso em: 12 fev. 2023.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.



CLAUSEWITZ, Carl von. **Da Guerra**. Tradução: CMG (RRm) Luiz Carlos Nascimento e Silva do Valle. Rio de Janeiro: Editora: Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Felipe. Desafiando os problemas: um diálogo entre filosofia, educação e artes marciais. **Revista Ítaca**, 34, p. 145-170, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/28182>. Acesso em: 26 jan. 2023.

FERNANDES, Felipe. Quando perdemos o medo da morte: pandemia e revolução. **Revista Fim do Mundo**, nº 3, set/dez 2020, p. 136-158. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RFM/article/view/10891/102433>. Acesso em: 12 jan. 2023.

FERNANDES, Felipe. **A capoeira angola e sua pedagogia de transmissão: o aprender/ensinar e seus desdobramentos dialéticos**. In: Colóquio Internacional Movimentos Docentes, 2022. Anais eletrônicos [...], Volume 3, Diadema; V & V Editora, 2022. P. 583 - 592. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1AwI0DgZOTmOApzkzSDftvSB2bmKSHBY0/view?fbclid=IwAR262mhM-2OVhptFAqDvNwzitBmEo1U02c9x8OEF0s8pbisaB6Y49JfJypo>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FILHO, Paulo Andrade Magalhães. **Capoeira da Bahia: histórias, territórios e trajetórias**. CGSCB/ACEEB, Salvador, 2021.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000. Disponível em: [http://insilva.ludicum.org/Huizinga\\_HomoLudens.pdf](http://insilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf). Acesso em: 20 jan. 2023.

RUFINO, L. **“Pedagogia das Encruzilhadas”**. *Revista Periferia*, v.10, n.1, p. 71-88, Jan./Jun, 2018.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinézio Feliciano; OLIVEIRA, Eduardo. *Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira*. **Revista de Humanidades e Letras**, Vol. 4, Nº. 2, 2018. Disponível em: <https://ufba.academia.edu/CinezioPecanhacobramansa>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SANTOS, Tigana Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de doutorado USP, 2009.

SILVA, Renata de Lima. A POTÊNCIA ARTÍSTICA DO CORPO NA CAPOEIRA ANGOLA. **ILINX - Revista do LUME**. v. 2 n. 1 (2012). Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/125>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SOUZA, José Cavalcante de. (Org.) **Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. 6. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

TAVARES, J. C. **Dança de guerra- arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira.** Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TROTSKY, Leon. **A história da Revolução Russa – 3 Volume;** tradução de E. Huggins. –Ed. do centenário --Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 25/03/2023

## ESCREVIVÊNCIA SOBRE CORPO, DANÇA E(M) EDUCAÇÃO NO CENÁRIO ACADÊMICO BRASILEIRO

Mauricio Barbosa de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo parte de inquietações ao longo de meus estudos em nível de doutoramento em educação em uma universidade pública brasileira, em busca de um conceito-experiência-método de escritura que pudesse dar conta de um corpo-artista-docente-pesquisador na escritura de sua tese. Corpo em educação. Corpo de um professor preto e afeminado. Foi dançando em busca de experimentar outras corporalidades na pesquisa em educação que me encontrei com a escrevivência de Conceição Evaristo. Encontra-se aqui, em seus diversos textos, palavra que é corpo, corpo que é palavra. As pesquisas em plataformas online de reconhecimento científico permitem constatar uma visível ascensão do uso da escrevivência no cenário acadêmico brasileiro. Porém, esse crescimento é recente e tardio, visto que Conceição Evaristo criou o conceito-experiência em sua dissertação no final dos anos 90 e é somente a partir de 2017, que temos um número mais expressivo de trabalhos que o utilizam. Este artigo, portanto, é o resultado de uma pesquisa preliminar do estado da arte sobre pesquisas em/sobre corpo, dança, performance e educação que têm por protocolo e posicionamento político-estético o uso da escrevivência, possibilitando que os corpos pretos, afeminados falem sobre si mesmos, produzam conhecimento, mobilizem normas e tragam novas poéticas para a academia.

**Palavras-chave:** Corpo; Educação; Escrevivência; Conceição Evaristo.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) pela Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É integrante do Mais Um Coletivo de Arte. Professor de Artes concursado pela prefeitura de João Pessoa - PB. E-mail para contato: mauriciobarbosalima@gmail.com

## ESCREVIVÊNCIA SOBRE CUERPO, DANZA Y EDUCACIÓN EN EL ESCENARIO ACADÉMICO BRASILEÑO

**Resumen:** Este artículo surge de inquietudes a lo largo de mis estudios en el nivel de doctorado en educación en una universidad pública brasileña, en busca de un concepto-experiencia-método de escritura que pudiera manejar un cuerpo-artista-docente-investigador en la escritura de su tesis. Cuerpo en la educación. Cuerpo de profesor negro y afeminado. Fue mientras bailaba en busca de experimentar otras corporalidades en la investigación educativa que me encontré con la escrevivência de Conceição Evaristo. Se encuentra aquí, en sus diversos textos, una palabra que es cuerpo, un cuerpo que es palabra. La investigación sobre las plataformas online para el reconocimiento científico nos permite ver un aumento visible en el uso de escrevivência en el escenario académico brasileño. Sin embargo, este crecimiento es reciente y tardío, ya que Conceição Evaristo creó el concepto de experiencia en su disertación a finales de los años 90 y es recién a partir de 2017 que tenemos un número más expresivo de obras que lo utilizan. Este artículo, por lo tanto, es el resultado de una investigación preliminar del estado del arte sobre investigaciones en/sobre el cuerpo, la danza, la performance y la educación que tienen como protocolo y posicionamiento político-estético el uso de escrevivência, que permiten cuerpos negros, afeminados hablan de sí mismos, producen conocimientos, movilizan normas y traen nuevas poéticas a la academia.

**Palabras clave:** Cuerpo; Educación; Escrevivência; Conceição Evaristo.

## Introdução

Essa pesquisa não é discreta e nem fora do meio. No universo LGBT, a bicha discreta é aquela que se comporta como hétero e gosta disso. Comumente, ela ouve alguém dizer: “tu até nem parece que é”. Gosta dessa passibilidade, de se passar por hétero. “Fora do meio” é uma expressão encontrada muitas vezes em aplicativos de pegação na descrição de alguns perfis. “Sou fora do meio” é uma indicação de que essa bicha não se vê participante e inserida no universo LGBT. Como indica Richard Miskolci (2015), os perfis de bichas “discretas e fora do meio” optam pela discrição, pela masculinidade e pela recusa de qualquer traço afeminado.

Em meus processos de doutoramento, eu quero uma pesquisa bem viada, preta, afrescalhada mesmo, que carnavalize e afirme a educação como um lugar cada vez mais empretecido, afeminado e que dance reboativamente com seus batons e saltos altos. “Realce! Quanto mais purpurina melhor”, como na canção de Gilberto Gil. Por isso quero que as palavras estejam purpurinadas e esbanjem alegria de ocupar um território que durante muito tempo negava sua existência, silenciando seus corpos. Te convido a desmunhecar comigo, mexer os quadris e chacoalhar o esqueleto para que possamos encontrar novos sentidos para o ensinar e o aprender na escola pública.

Essa dança viada e preta pede novos agenciamentos, pois já basta ter que repetir os velhos conceitos, “a velha opinião formada sobre tudo”, para parafrasear o maluco beleza Raul Seixas. Para a gente rebolar bem gostoso é preciso que outras autorias componham nossa dança. A professora Megg Rayara<sup>2</sup> me disse durante uma de suas aulas: “quais autoras você chamaria pra tomar chopp contigo?” (a partir daqui vou usar o feminino em muitos momentos para mencionar homens cis e trans e mulheres cis e trans). Uma excelente provocação. Megg também dizia: “desconfie das pesquisadoras que nunca andaram de ônibus na vida”. Acho tudo! Essas colocações da professora travesti preta me fizeram questionar coisas que nunca havia antes questionado.

---

<sup>2</sup> Docente permanente do quadro do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

*Uma pausa pra agradecer Megg: muito obrigado por você existir na UFPR. Muito obrigado por embaralhar, desajustar minha dança. O figurino do Maurício comportado, não me serve mais. As palavras que escolho nesse texto, o tom que uso e as nuances deste texto são frutos dos encontros que tive durante as aulas contigo e com aquela turma linda e inesquecível. Posso cantar com Arnaldo Antunes e Marina Lima que em suas aulas eu engravidei, “grávida de um beija-flor; grávida de ideias, de um liquidificador.”*

Sambando junto com as provocações de Megg, comecei a me perguntar: quais autoras eu chamaria para dançar nessa pesquisa em educação? Olhei para os livros da estante e vi corpos que em sua maioria eram brancos e europeus. “Bixa, melhora! Vamos começar a ler e estudar autoras pretas?”

É nesse processo que chego à Conceição Evaristo (2020) e mais especificamente na escrevivência. Ao escrever esse texto, me coloco a experimentar uma escrita, inspirada no fazer evaristiano, que flerta com a palavra em seu teor poético. Forma e conteúdo são imbricados em uma produção textual que propõe fluxos de movimento no aspecto formal da pesquisa acadêmica.

Encontro nos diversos textos de Conceição, palavra que é corpo, corpo que é palavra. Ela, assim como minha mãe, é uma mulher preta que já foi trabalhadora doméstica e (adivinha?) já andou de ônibus. As experiências de vida dessa escritora preta e toda a sua produção transbordam o campo literário e ocupam o acadêmico, deixando marcas, caminhos, sulcos úmidos que criam vida por onde passam. Fazem-me perceber aspectos da minha trajetória como professor de uma escola pública que antes eu negligenciava.

Um desses aspectos diz respeito aos corpos que compunham minhas perspectivas teóricas. Agradeço muito a Gilles Deleuze, Pina Bausch, Félix Guattari, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Paulo Freire, vocês poderão até ser citados durante essa pesquisa, mas meu corpo de bixa preta pede agora outros movimentos com mais melanina afeminada, bem tropical acalorado, bem salgado como as águas do mar. Essas águas trouxeram meus ancestrais escravizados dentro de navios. São nessas mesmas águas que eu quero uma pesquisa cura, uma pesquisa celebração. Águas-palavras paridas dos seios de escritoras como Conceição; como lemanjá que cuidou de Obaluaê e sarou suas feridas com seus líquidos salgados. Dança salgada, cheia de suor, calor. Corpo em educação. Corpo de um professor afeminado e preto.

Foi dançando em busca de experimentar outras corporalidades na pesquisa em educação que me encontro com a escrevivência de Conceição Evaristo. E é para ela que ofereço essa dança.

A autora Conceição Evaristo (2020), ao falar sobre a escrevivência, associa o escrever, o ver e o viver para trazer à cena o protagonismo das mulheres pretas. Elas, agora, passam a tomar a caneta e escrever por si próprias as suas histórias, se apropriam de uma ferramenta que antes era dominada por corpos dos homens brancos. Escrever para ecoar outros corpos que antes eram excluídos de diferentes espaços como a literatura, levando a autora afirmar que “essa prática não é para embalar os sonhos da casa grande” (EVARISTO, 2020, p. 30).

Quando chamo Conceição pra rebolar comigo nessa pesquisa, quero um outro tipo de parceria. Uma parceira que desmunheque para afrescalhar o estar sendo professor. Isso não é uma rebeldia gratuita, até porque quero continuar compondo com as teorias que circulam com maior facilidade na academia. Porém, reconheço os limites delas, das mudanças que elas promovem dentro e fora da universidade, dentro e fora dos espaços de ensino.

É verdade que temos na atualidade teorias críticas e até pós-críticas, pós-estruturalistas, dentre tantas categorias epistêmicas, que possibilitam outras formas de se fazer pesquisa. Porém, concordo com Victoria Villanova (2021, p. 28) quando ela afirma que, embora tenhamos uma visão social progressista de esquerda, dentro do âmbito acadêmico, continuamos a perpetuar práticas advindas das classes dominantes. Essas “teorias sociais/artísticas nunca incluíram as canções pretas como representações desses protestos.” Segundo a autora, nunca houve uma atenção dos teóricos, críticos e intelectuais para as produções afro-brasileiras enquanto objeto de intervenção e resistência.

É preciso trazer outras sonoridades para a nossa dança, por isso defendo repensarmos nossos referenciais teóricos, pois aprendi com Conceição que palavra é carne, corpo, ação. São essas inquietações que me levaram a perguntar: como são os corpos dos autores que compõem minhas referências como professor e pesquisador nesses últimos anos? Como são os corpos dos meus professores da universidade?

Não sei como vocês responderam a essas perguntas, mas eu identifiquei a maioria dos corpos brancos. E falando especificamente dos autores utilizados, eles



eram em sua maioria brancos. Novamente, vou reforçar, não estou excluindo tudo que aprendi com eles, jogando no lixo, pois fazem parte do meu corpo, das minhas vivências. Porém, sinto que nesse momento quero dançar uma outra dança, quero escrever, quero fazer movimentos mais afrescalhados, afeminados e pretos. Por isso, chego na escrevivência de Conceição Evaristo.

### **Iniciando a conversa sobre o conceito de escrevivência**

O termo escrevivência é cunhado pela pesquisadora Conceição Evaristo em sua dissertação de mestrado, em 1995 (ISABELLA, ROSADO NUNES, 2020, p. 12). Ele surge na mistura das diversas vivências que Conceição traz em seu corpo de mulher negra escritora, pesquisadora, professora, mãe. Ao nomear a escrevivência de conceito-experiência, Conceição (2020) lança uma crítica às abordagens teóricas que usam os corpos pretos como objetos de estudos e questiona o fato de as produções científicas e literárias falarem pela comunidade negra. Agora, a preta tem a caneta e, assim como Maria Carolina de Jesus, escreve a sua própria história a partir do que vive na pele.

Escrever é um ato de insubmissão das mulheres negras que assumem o protagonismo falando de si, fabulando mundos e apresentando um “nós” compartilhado. A escrita, agora, mais feminina e empretecida, borra e desfaz uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras eram dominadas pelo controle escravocrata. As mulheres pretas passam a tomar a letra, se apropriam do exercício da escrita, dando a ela outros sentidos, “sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais,” lembra Evaristo (2020, p. 30). Essa voz que ecoa dos textos não tem a intenção de ser “mansa”, “comportada”, “conforme os padrões”, “bela, recatada e do lar” ou ainda, para brincar ainda mais com essa ironia gostosa “discreta e fora do meio”. Conceição é assertiva, como a flecha de Oxóssi, ao afirmar: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2020, p. 30).

Esse entrelaçamento entre literatura e pesquisa acadêmica faz com que as fronteiras fiquem borradas. Falando sobre a escrita acadêmica e seus formatos

tradicionais, puxo a cadeira e convido a professora Fernanda Felisberto (2020), pois ela menciona seu incômodo com essas amarras presentes nas estruturas acadêmicas.

Vamos escutá-la:

Não é fácil se libertar das amarras das estruturas acadêmicas internalizadas que apontam sistematicamente para ‘regras’ que, no momento de produção de um texto, se traduzem muitas vezes em uma preocupação maior para acertar na forma, ponto recorrente de desqualificação, o que me conduz, com frequência, a titubear, e em alguns momentos engessam a minha capacidade criativa (FELISBERTO, 2020, p. 165).

Com a escrevivência, o texto sisudo, fantasiado “à lá rigor científico”, vai amolecendo pelo gingado dos corpos pretos. Puxar a cadeira pra conversar enquanto serve um café, esse é o sabor. Eita que vontade! Vou dar uma pausa aqui na escrita e preparar um cafezinho.

Minha avó ainda hoje me chama para a casa dela e conta histórias enquanto prepara a tapioca de coco e queijo coalho. Se essas histórias são inventadas? Não interessa. O que importa é que a escrevivência é parida desse universo, do tom de conversa que mulheres pretas pobres usam cotidianamente. Essa relação com a oralidade de uma experimentação estética está presente no projeto literário de Conceição. “Quero criar uma literatura a partir das minhas próprias experiências com a linguagem, nucleada pela oralidade, a partir da dinâmica de linguagem do povo” (EVARISTO, 2020, p. 42).

Eu falei um pouco sobre a minha avó. Isso me fez lembrar de algo que Conceição relatou sobre sua infância, quando ela pela primeira vez tem contato com o universo da escrita. Sua mãe pega um pedaço de graveto, senta, abre as pernas, afasta o pano da saia e risca o chão com um símbolo que se compõe a partir de um círculo central e retas ao seu redor.

Minha mãe não desenhava, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como os artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não representam uma entidade, elas são as entidades esculpidas e nomeadas por eles (EVARISTO, 2020, p. 49).

Menina-conceição olha. Sua mãe chama o sol. As nuvens carregadas de chuva. O varal pesado, pendendo com as roupas que esperavam para secar. Um ato de desespero, comenta a menina-Conceição, pois muitas roupas que estavam estendidas eram da patroa de sua mãe. Escreviver tem a ver com um desejo que algo mude. Assim aprendeu a menina-conceição. Escreviver é uma ação, pois os corpos de mulheres pretas têm urgências. Quando Conceição entra nesse universo que é a escrita, universo esse dominado por um saber europeu e embranquecido, ela compreende que sua letra não pertence só a si, mas a outras mulheres pretas e pobres. Aqui temos uma nova contribuição para a nossa conversa, uma percepção, advinda da própria autora: escrevivência é um aparato teórico que mobiliza saberes dos corpos pretos e femininos que assumem “o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade (EVARISTO, 2020, p. 38).

### **Escrevivência, corpo e palavra na academia**

Como a academia tem feito uso da escrevivência?

Essa pergunta pode ser respondida por três pesquisadoras pretas. Uma já apareceu por aqui: Fernanda Felisberto (2020) e faz parte da nossa conversa. Vou puxar mais duas cadeiras para Maria Aparecida Salgueiro (2020) e Maria Nazareth Fonseca (2020). Elas participaram, juntamente com Conceição Evaristo e outras pesquisadoras e pesquisadores negras(os) brasileiras(os), na produção de um livro lançado durante a pandemia chamado: *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, sob organização de Constância Duarte e Isabella Rosado (2020).

Vou começar a discussão com as contribuições da professora Maria Nazareth Fonseca. A autora menciona inicialmente a escrevivência como um termo que está em fase elaboração conceitual, a partir do uso de diferentes pesquisadoras e pesquisadores em seus artigos, dissertações e teses. Afirma: “o termo escrevivência que, aos poucos, vai assumindo os contornos de um conceito [...] (FONSECA, 2020, p. 64).

Na mesma esteira de raciocínio, Maria Aparecida Salgueiro (2020, p. 101), ainda atesta que escrever é um conceito criado por Conceição Evaristo e que nasce no seio da Teoria da Literatura. Esse conceito permite enfatizar e trabalhar aspectos da ‘ancestralidade’, ‘oralidade’ e ‘atemporalidade’.

Fernanda Felisberto (2020), por sua vez, professora de Literatura, no Departamento de Letras, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), reflete sobre algumas monografias orientadas por ela. O intuito é pensar acerca dos diferentes usos que a escrevivência assume nesses trabalhos acadêmicos. Inicialmente, Fernanda apresenta a escrevivência como “um operador teórico” (FELISBERTO, 2020, p. 166). Para a pesquisadora, o eixo central tem sido a experiência do racismo e suas intersecções com as diferentes formas de opressão. De acordo com a autora, o aumento dos corpos negros vivos dentro da universidade, atuando tanto no corpo docente quanto no discente, tem provocado fissuras estruturais. As relações de compadrio e de privilégios presentes nas universidades têm sofrido mobilizações, pois as instituições estão mais pretas. A escrevivência faz parte desse cenário de tensionamentos, possibilitando que o escrever ocupe o mesmo pódio de outros gêneros de textos acadêmicos.

Ao ler o texto de Fernanda, sinto alegria. E acho que ela escreveu seu texto com um sorriso nos lábios. Ela diz que cada vez mais escritoras negras contemporâneas estão se utilizando da escrevivência em suas produções acadêmicas. E ainda celebra: “estamos vivendo um momento em que a ebulição de experimentos escritos já não pode mais ser amputada para caber dentro da roupa justa que um texto acadêmico pode se tornar” (FELISBERTO, 2020, p. 179).

Para resumir esta discussão introdutória, o que as autoras consideram até aqui é que a escrevivência estão em fase de elaboração conceitual, podendo ser assumidas como um conceito-experiência ou ainda como um aparato teórico. Além disso, há produções acadêmicas que sugerem o escrever como uma abordagem metodológica.

Sob esta perspectiva metodológica, de acordo com as autoras Lissandra Soares e Paula Machado (2017), a escrevivência, enquanto propositura metodológica, configuraram uma discussão ética, estética e poética. Uma elaboração textual que

está situada no entre produção científica e artística, causando fissuras nos formatos tradicionais de se fazer pesquisa.

Embora a escrevivência tenha sido cunhada por Conceição Evaristo para trazer à tona “narrações de si” de mulheres negras, há na atualidade pesquisas que diversificam o uso deste(a) conceito-experiência/proposta metodológica/aparato teórico. Os diferentes modos de usar a escrevivência dentro do âmbito acadêmico, abrangem corpos de pretas, bichas, sapatões, travestis, dentre outros. É nessa direção que Lissandra Soares e Sandrine Machado (2017, p. 208) situam a escrevivência como uma virada epistêmica alimentada pela “diferença como produtora de vida e de processos de subjetivação.”

Escrever, portanto, é um questionamento contundente à história oficial única como nos alerta a escritora, feminista, nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019). Este aspecto opera uma dimensão ética e estética na produção de conhecimento, pois confecciona uma teia de saberes imbricada com a multiplicidade de narrativas. Enquanto “fala sobre si”, estas narrativas evocam um “nós” compartilhado, escrevivências singulares se entrelaçam e apontam para uma coletividade.

### **Escrevivência, corpo e palavra nas pesquisas em artes e educação**

Acredito que brincar com o texto, com as palavras, dançar com nossa forma de produzir um trabalho científico, não exclui o fato de se fazer uma boa pesquisa, ou de ter uma boa prática docente. E quando falo em “boa” não estou me referindo àquelas avaliações frias, cheias de tabelas. Estou falando em se engajar com o ofício de pesquisar, de aprender e de ensinar. Isso tudo faz parte do nosso escrever, dos nossos gingados para manter o corpo vivo em uma pesquisa em educação. Entre sala de aula, prática artística e pesquisa acadêmica.

Sobre os diferentes usos da escrevivência, no âmbito das pesquisas acadêmicas, vou começar situando como elas estão sendo utilizadas no campo da educação. Para chegar nessas pesquisas foi realizada uma busca de trabalhos em algumas plataformas *online* de reconhecimento científico. Comecei pelo *site* da

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Busquei a palavra-chave “escrevivência”, adicionando o filtro “educação”. Encontrei 4 resultados, 3 teses e uma dissertação. A mais antiga é de 2018. Fiz essa mesma busca no *site* Banco de Teses e Dissertações da Capes. Dessa vez, não adicionei filtro, pois esta plataforma exibe de forma mais detalhada (na parte esquerda da tela, descendo a barra lateral da página) o número de trabalhos encontrados por áreas de conhecimento. Nessa busca, a palavra-chave “escrevivência” apresenta 75 resultados. Os campos de conhecimentos com maior quantidade de trabalhos são: 25 em Letras; 9 em Educação; 6 em Artes. Filtrando a busca especificamente sobre a área de Educação, encontrei 8 dissertações e uma tese. A publicação mais antiga neste catálogo é de 2018.

Efetuei uma busca rigorosa também nos periódicos da Capes. Diferente dos dois *sites* anteriores, esse mostra artigos científicos indexados. Ao pesquisar por “escrevivência”, o *site* identificou 175 resultados. Ao pesquisar por “escrevivência e educação”, a plataforma registrou 39 resultados. Realizei uma operação de filtragem em cada um desses resultados e encontrei títulos duplicados, ou seja, um mesmo artigo apareceu mais de uma vez. Depois dessa apuração, cheguei a um total de 34 resultados. O trabalho mais antigo é de 2017.

Ao pesquisar nessas plataformas, constatei uma ascensão do uso da escrevivência no cenário acadêmico brasileiro. Porém, esse crescimento é recente e tardio, pois Conceição Evaristo criou o conceito-experiência em sua dissertação no final dos anos 90. É só a partir de 2017 que temos um número mais expressivo de trabalhos que o utilizam.

Separei duas dissertações que ajudam a vislumbrar um pouco de como está sendo o uso do conceito-experiência na educação. A escolha desses trabalhos se deu pelo uso da escrevivência na forma e no conteúdo do texto dissertativo. A primeira dissertação foi escrita por Hariagi Borba (2019) e tem como título: *AQUI NA ESCOLA É BOM PORQUE TEM GENTE DE TUDO QUE É TIPO: AS SAPATA, OS VIADO, AS BIXA!*. Ela realiza uma pesquisa em que se coloca como participante-observadora para estudar as relações das(os) estudantes de uma escola pública de Porto Alegre, durante o espaço-tempo recreio. O foco da sua observação são as corporalidades escolares desviantes e como elas compõem o espaço escolar. Ao observar esse cotidiano e estabelecendo vínculos de proximidade com as(os) estudantes, ela cria cinco textos

em que fabulam a relação destas(es) com a instituição de ensino. Como instrumento metodológico, Hariagi (2019, p. 16) utilizou principalmente o diário de campo. Contudo, os vínculos afetuosos com as(os) discentes ampliaram seus instrumentos metodológicos que também passaram a ser “conversas informais pelo *Facebook*, desabafos e segredos pelo *WhatsApp* [...]”

A escrevivência entram no trabalho de Hariagi como um operador teórico. Pedindo licença à Conceição, a pesquisadora amplia as possibilidades de corpos, passando a escrever sobre corporalidades pretas, afeminadas e sapatônicas. Hariagi aponta que o intervalo, esse espaço de brecha entre as aulas, é um lugar onde os corpos dançam e criam novos sentidos para a escola. Intervalo que mais do que um momento de lazer, se efetivou, a partir de suas observações, como espaço crítico em que os diferentes corpos lidam com as normatizações escolares e dançam, cantam, ocupam, resistem, enfrentam, reinventam a escola. A pesquisadora relata momentos desviantes quando, por exemplo, as(os) estudantes conseguem liberação do uso da caixa de som, pela direção escolar, e se juntam para dançar durante o espaço-tempo recreio.

Ao se deter no uso da escrevivência na pesquisa anteriormente mencionada, percebo que ela aparece como um operador teórico que produz uma escrita em primeira pessoa, a experimentação de uma escrita literária e uma postura crítica que põe em protagonismo corpos marginalizados pela instituição de ensino. O diário de campo é o principal recurso metodológico e se fundamenta a partir da perspectiva de pesquisa qualitativa com observação participante.

A escrevivência é ancorada a partir desse cenário, atuando como agente mobilizador de uma postura teórico-metodológica. Tal postura está presente na experimentação estética do texto acadêmico e na propositura positiva de corporalidades pretas, afrescadas e sapatônicas.

O segundo trabalho dissertativo que faz uso da escrevivência no campo da educação, foi escrito por Rita Camisolão (2020) e tem como título: *CARTOGRAFIA DO ACOLHIMENTO: ESCRIVIVÊNCIAS DO ESTUDANTE NEGRO NA UFRGS*. Nele, a autora estuda como as políticas de Ações Afirmativas têm sido implementadas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, mais que isso, como as(os) discentes negras(os) vivenciam tais políticas. Ela parte das experiências desses corpos



para pesquisar a forma como eles se sentem (ou não) acolhidos pela universidade. A autora objetiva pesquisar como o acolhimento na universidade ocorre, busca compreender o que é acolher no âmbito acadêmico e analisa de que forma as(os) estudantes negras(os) experienciam o acolhimento.

A escrevivência surge nesse trabalho para compor seu olhar metodológico. Isso porque a autora apresenta inicialmente o método cartográfico para em seguida expor o conceito-experiência criado por Conceição Evaristo. É ouvindo as histórias contadas pelas(os) próprias(os) discentes dentro da universidade que a pesquisadora vivencia uma escuta sensível que às vezes era rodeada pela “emoção que corta a palavra” (CAMISOLÃO, 2020, p. 31). Nesse processo, a pesquisadora também afirma que ampliou a sua compreensão de habitar o espaço universitário, a partir da criação e recriação de espaços mais acolhedores.

Destaco o fato de Rita compor a primeira geração de sua família a concluir o ensino superior. Ela traz um pouco da sua biografia na dissertação e apresenta a importância das políticas afirmativas na sua vida. Além de discente, também é servidora técnica da UFRGS. Essa sua experiência a fez produzir uma escrita que fizesse sentido com sua trajetória. Ela assume a caneta e escreve as histórias contadas pelo seu corpo.

Pensando em como as duas dissertações mobilizam a escrevivência no campo da educação, percebo que o conceito-experiência é usado tanto como procedimento metodológico quanto aparato conceitual. Isso se efetiva quando as autoras escrevem em primeira pessoa, trazem o protagonismo dos corpos que são marginalizados cotidianamente pelas instituições de ensino e apresentam uma experimentação estética na pesquisa acadêmica a partir da contaminação com a escrita literária.

### **A escrevivência e(m) experimentos artísticos-científicos**

E como a escrevivência está sendo usada em pesquisas que experimentam esteticamente a pesquisa acadêmica? Como essas pesquisas provocam uma discussão

estética mais acentuada entre produção artística e científica? Essas perguntas surgem do meu interesse em experimentar uma escrita científica que relacione corpo e educação, criando um texto dançante.

Essas inquietações surgem com a minha entrada no doutorado em educação e com um encontro inesperado e instigante que tive com um colega de turma. Iniciei as aulas durante o isolamento social, em pleno 2020, vivenciado mundialmente por conta da pandemia do COVID-19. E por isso, várias instituições de ensino aderiram às aulas remotas. Todos os dias assistia notícias que me atualizavam sobre o número de mortos. Processo lento de aquisição das vacinas. Desgoverno. Telas, telas e telas. Assistia ao noticiário para saber como o mundo e o Brasil estavam em meio à pandemia. Ficava tenso, embora aquilo de ligar a TV tivesse se tornado um ciclo vicioso. Afundava no sofá, meus pés pesavam muito. Sobre mim o peso do mundo. Não conseguia me levantar. Esforço para pegar o texto, os artigos científicos. Esforço para focar naquelas páginas, naquelas linhas retilíneas. Mais uma aula, mais uma aula. Vamos lá, Maurício!

**Pandemia. Luto. Como mover? A poesia de Clarice me fez desaguar.**

**Mobilizar minhas águas. Choveu dentro e fora do apartamento.**

As aulas do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR) estavam, nesse momento, em formato síncrono e assíncrono. Aulas mediadas pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) conectadas à Internet.

Certo dia, saltando com os olhos pela tela do computador, observei, durante a aula, cada rosto que era transmitido em janelas retangulares. Um deles se chamava Pedro. Gostei do que ele falava, pois suas colocações traziam um olhar artístico sobre o corpo na educação. Às vezes um felino atravessava sua câmera. Resolvi enviar uma foto do meu gato para ele por meio do *what's*. Ele respondeu a mensagem enviando fotos de seus vários gatos.

O momento em que eu e Pedro mais conversávamos era durante a aula. Utilizávamos as mensagens instantâneas como um lugar de encontro para nos

aproximarmos e conversar para além da aula. Algo nos aproximou: o incômodo que sentíamos em perceber que havia pouco ou nenhum espaço para a relação entre corpo e sua potencialidade criativa nas aulas e nas atividades acadêmicas que participávamos. Passávamos horas sentados diante do computador, vendo slides e explicações das professoras e professores. As mensagens que trocava com Pedro me alimentava, pois sentia que eu tinha um interlocutor com o qual eu podia expressar meus incômodos. Ele até me mostrou um pouco do lugar onde mora, Ribeirão Claro, localizada no norte do Paraná. No meio de tantos *slides* e de artigos que líamos e debatíamos, recebia sua mensagem com entusiasmo, pois eram carregadas de poesia.

Computador. Rede. Aula. Tela.

Em uma dessas mensagens, Pedro me envia uma foto de um desenho que fez durante uma daquelas aulas com muitas “falas e pouca dança”. Nos rabiscos de Pedro, havia uma pergunta: Como colher o movimento?. Minutos depois, chega mais uma mensagem: “Difícil ficar ‘só’ ouvindo?”

Difícil

ficar

Só

ouvindo

Foi conversando com Pedro que comecei a pensar: como fazer o texto dançar? Como experimentar novos jeitos de escrever uma pesquisa em educação que fizesse mais sentido para meu corpo dançante de pesquisador e docente? Dá pra perceber essas inquietações nos áudios que enviei para Pedro no dia 27 de agosto de 2021 via *WhatsApp*. Gravei os áudios enquanto viajava para Recife. Neles, eu começo a pensar como trazer outras materialidades para compor o texto acadêmico a partir de uma postura artística e experimental. Foram essas inquietações que me levaram a buscar pesquisas que trabalhassem de forma mais inventiva a escrevivência de Conceição. Assim, eu chego a dois trabalhos dissertativos que propõem modos mais

disruptivos com o formato tradicional do texto acadêmico. E é por este motivo que os trago para o mapeamento do referido estado da arte.

No trabalho *PEDRA HOMEM. PROFEFLOR. CABRA FÊMEA... - O DIÁRIO ESCOLAR DO CORPO PERFORMATIVO* - Magno Matos (2018) faz as malas e viaja até São Paulo para morar. Nessa sua mudança espaço-tempo-corporal el\_ faz um mestrado profissional com ênfase no ensino em Artes (vou utilizar o símbolo *underline*, deixando o gênero neutro, como fez o pesquisad\_r em seu texto).

Seu texto, escrito em primeira pessoa, utiliza como ferramenta metodológica diários de campo em formato de texto e de áudios. El\_ acompanhou sua atuação docente em duas escolas públicas durante quatro anos, trabalhando tanto em Salvador quanto na capital paulista. Um dia quando \_s alun\_s perguntavam qual o seu nome, el\_ escreve no quadro: Profeflor. Em suas intervenções no cotidiano escolar, \_ pesquisador\_ vai criando o que chama de via(da)gens pedagógicas (MATOS, 2018, p. 169) para tensionar as “naturalizações heteronormativas presentes no espaço escolar” (p. 177). Esse espaço inventivo é presente em todo texto, elaborando uma escrita que não se comporta educadamente e nem quer obedecer a norma culta ou as regras da ABNT. Seu texto traz uma linguagem de gênero neutro, substituindo indicação de gênero pelo sinal “\_”.

Embora seu texto utilize a escrevivência, Profeflor apresenta inicialmente as escritas de si de Michel Foucault. O nome de Conceição Evaristo não é citado diretamente e aparece rapidamente no trabalho dissertativo quando Profeflor indica proximidades entre as contribuições teóricas da escritora brasileira com o filósofo francês. Porém, el\_ não cita nenhuma obra de Conceição, dedicando poucas linhas sobre a escrevivência. Acrescenta que prefere utilizar o termo escrevivência pela “potência poética da mulher negra, cujo nome-cor é o mesmo de minha mãe” (MATOS, 2018, p. 35).

Outra dissertação que provoca uma experimentação estética com a linguagem acadêmica é a de título: *EXCARNADO: COMO ANDAR DE VIÉS PELO COSMOS*, escrita por ‘Vermelho’, nome performativo criado por Rafael Ribeiro (2020). O autor cita a “escrevivência” cinco vezes durante o texto, porém não menciona o nome de Conceição, nem sugere alguma proximidade teórica com a pesquisadora.

Tanto Profeflor, quanto Vermelho são artist\_s pret\_s e bich\_s que dinamizam questões de gênero e raça. Amb\_s apontam momentos de violência: Vermelho na sua história a partir do poder performativo das palavras - violência doméstica, orientação sexual, racismo; Profeflor, ao experimentar intervenções performativas viadas nas escolas que trabalha.

Observo que há nas duas dissertações apresentadas uma acentuada experimentação estética na pesquisa acadêmica nas seguintes constatações: uso de recursos iconográficos, embotamento das fronteiras entre uma produção artística/literária com a acadêmica, disrupção com as normas da ABNT. Com relação a este último ponto podemos identificar que os trabalhos: não se utilizam de fontes de letras mais comuns em trabalhos acadêmicos (como *Arial* e *Times New Roman*); modificam as formatações tradicionais de um texto acadêmico; apresentam os objetivos, recursos metodológicos, referenciais teóricos, problema de pesquisa diluídos no corpo do texto de forma sugestiva; propõem outras maneiras de citar (direta e indiretamente) as referências teóricas.

As dissertações que apresentei, até aqui, mostram uma postura político-estética contaminada pela escrevivência, fazendo com que as pesquisas assumam uma perspectiva crítica e experimental no meio acadêmico. Os corpos pretos, afeminados passam a falar sobre si mesmos, produzem conhecimento, mobilizando normas e trazendo novas poéticas para a academia.

Conceição Evaristo, a partir de suas contribuições como escritora e pesquisadora, brinca com as palavras. Ela escreve que algumas palavras podem trazer dores, alegrias, medos, calma, celebração, raiva. Essa conduta presente no fazer de uma mulher negra brasileira, mãe, professora, escritora, permite novas invenções e desdobramentos. Isso pode ser constatado em pesquisas que redimensionam e (re)criam a partir da escrevivência.

Cito alguns exemplos: *Cantovivência*, de Victoria Villanova (2021); *Fotoescrevivência*, de Bárbara Pelicani (2018), e *A escrita com a luz das fotoescrevivência*, de Vilma Neres (2021). Estes trabalhos apontam que as múltiplas contribuições de Conceição Evaristo para a academia possibilitam novos usos do conceito-experiência. Evaristo lançou a semente e já vejo muitos frutos. Conceição

pariu. Eu pari junto com ela. Corpos pretos e pretas, bichas, viados, sapas, travas, todos parindo nessa imensa floresta cheia de vida indiscreta.

### **Algumas palavras antes de me des-pir(pedir)**

Após a pesquisa de estado da arte, pude concluir que há um crescente avanço das publicações na área de Educação que utilizam a escrevivência em seu corpo teórico. Tal uso encontra-se ancorado em critérios de escolha de base metodológica e, por vezes, no campo estético-político.

Nos trabalhos dissertativos das autoras Hariagi Borba (2019) e Rita Camisolão (2020) o conceito escrevivência foi utilizado como aparato teórico e procedimento metodológico. Observei que a escrevivência conduziu uma postura política crítica propondo o protagonismo das corporalidades pretas, afrescalhadas e sapatônicas.

As dissertações dos autores Magno Matos (2018) e Rafael Ribeiro (2020) trouxeram uma acentuada experimentação estética nas materialidades das suas pesquisas, dinamizando questões de gênero e raça a partir de uma conduta político-estética contaminada pela escrevivência.

Ao utilizar o conceito-experiência criado por Conceição Evaristo essas pesquisas indicam, de certo modo, um adensamento da escrevivência no âmbito acadêmico. Aliados à escrevivência, os textos, suas materialidades, danças e pulsões tornam-se corpos dotados de movimentos autônomos e coletivos. Tais produções ao fazer uso de uma escrita escreviente indicam novos desdobramentos para a escrevivência. Como exemplo: a *Fotoescrevivência*, de Bárbara Pelicani (2018), Vilma Neres (2021) e o *Cantovivência* de Victoria Villanova (2021).

Porém, os trabalhos que apresentei aqui ilustram que Conceição Evaristo é utilizada, na maioria das vezes, apoiada a um conjunto de autoras(es) mais “facilmente” aceitas(os) na academia. Há trabalhos que embora façam uso da escrevivência, nem ao menos citam o pioneirismo de Conceição Evaristo e quando falam dela dedicam poucas linhas e uma breve contextualização.

Quando olho para a universidade, vejo cada vez mais gente preta estudando. Na minha família, eu e minha irmã somos a primeira geração que concluiu o ensino superior. E isso não acontece apenas comigo. É uma longa luta dos movimentos sociais

e resultado de políticas públicas, de ações afirmativas brasileiras. Negras e negros estão na universidade e me parece que ainda precisamos pedir licença para uma tradição embranquecida, dentro de um país que se diz diverso. Quando olhamos para as(os) autoras(es) de maior aceitabilidade, a pele delas(es) tem cor.

Confesso que me frustrei algumas vezes ao constatar esse fato durante minha trajetória acadêmica. Isso se intensificou quando saí do nordeste e fui fazer doutorado em uma universidade no sul do país. Essa mudança me ajudou a perceber questões às quais eu não dava muita importância, pois ainda ficava naquela: “não é bem assim”, “chamar isso de racismo talvez seja exagero”, “não... a universidade não é tão limitante, pois permite que a gente faça pesquisas criativas”.

Lembra da professora Megg que eu fiz uma declaração pra ela no início desse trabalho? As aulas que tive com ela, somadas com algumas situações que vivi enquanto estava morando em Curitiba, me fizeram querer fazer uma pesquisa que positive os corpos afrescalhados e pretos. Bicha preta. Quando escolho essas palavras é porque acredito que elas colocam o dedo na ferida e ao mesmo tempo faz com que possamos dançar outras danças, desmunhecar, aquilombar e rebolar nesses movimentos educativos e científicos.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMISOLÃO, Rita de Cássia dos Santos. *Cartografia do acolhimento: escrevivências do estudante negro na UFRGS*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 97, 2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27-46.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos meus lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 48-54.



FELISBERTO, Fernanda. Escrevivência como rota de escrita acadêmica. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 164-180.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrevivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 58-73.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Escrevivência: conceito literário de identidade afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 96-113.

MATOS, Magno Santana. *Pedra homem. Profeflor. Cabra fêmea... - O diário escolar do corpo performativo* -. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. São Paulo, p. 212, 2018.

MISKOLCI, R. "Discreto e fora do meio" – Notas sobre a visibilidade sexual contemporânea. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 44, p. 61–90, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8637319>.> Acesso em: 20 jan. 2023.

NERES, Vilma. *A escrita com a luz das fotoescrevivências* [livro eletrônico]. Salvador, BA: Ed. da Autora, 2021. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=kA8rEAAAQBAJ&lpg=PT108&ots=Uhim0ypQB&dq=A%20escrita%20com%20a%20luz%20das%20fotoescreviv%C3%AAs&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 16 jan. 2023.

NUNES, Hariagi Borba. *"Aqui na escola é bom porque tem gente de tudo que é tipo: as sapata, os viado, as bixa!" : narrativas ficcionais sobre existir e resistir no espaçotempo recreio a partir de uma perspectiva feminista decolonial dos saberes*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 182, 2019.

NUNES, Isabella Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 10-24.

PELICANI, Bárbara. *As lutas que educam na América Latina: a Educação Ambiental que emerge do conflito pela água em Cachoeiras de Macacu com um olhar desde a Colômbia*. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. p. 236.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento. In: *Psicologia Social. Psicologia Política*, 17(39), 2017. p. 203-219.

VERMELHO, (Rafael Ribeiro). *Excarnado: como andar de viés pelo cosmos*. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, p. 161, 2020.

VILLANOVA, Victoria Cristina Gonçalves. Cantovivência e suas manifestações artísticas. In: *Conexión*. Año 10, n. 15, Rio de Janeiro, 2021, p. 17-33. Disponível em: <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/24049>> Acesso em: 16 jan. 2023.

Recebido em: 20/01/2023

Aceito em: 07/03/2023

## A QUEM INTERESSA MINHAS MEMÓRIAS DANÇADAS NA ESCOLA?

Fernando Nascimento<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo busca refletir sobre a autobiografia e as narrativas de vida como processos de formação e auto-identificação dentro da perspectiva da dança e da educação. Para tanto, parto de minhas próprias narrativas para abordar a dança na escola pública de educação básica e principalmente em como minhas trajetórias no ambiente educacional — de estudante a professor — contribuíram para minhas concepções de arte, dança e educação, me transformando hoje em um professorartista. O objetivo com estas reflexões é explorar a forma como as narrativas de vida podem contribuir não só como registros de experiências vivenciadas, mas também como um processo de reconhecimento de si e identificação do passado como construtor de experiências presentes e futuras, principalmente no que se refere às condutas no ensino de dança e na construção de espaços de arte e cultura dentro do ambiente educacional. Como referencial teórico, a dança é evidenciada pelas contribuições de Marques (2010) e Onuki (2010), os conceitos de experiências são pautados nas contribuições de Dewey (2010) e Larrosa (2019); História de Vida, Saberes Docentes e Formação em Tardif (2010), Nóvoa (2022, 2003, 2019) e Cavaco (2015); e as Narrativas biográficas em Delory - Momberger (2011, 2006, 2021). Dessa forma, proponho com este trabalho uma pausa e uma reflexão sobre si (e no meu caso, sobre mim mesmo) e no meu fazer arte-dança-ensino e em como as relações de afeto e de ultrapassar barreiras contribuem para a construção de um meio educacional mais humano.

**Palavras-Chave:** Dança educação; narrativas biográficas; experiência; processo de formação

---

<sup>1</sup>Doutorando em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC; Artista da Dança; Licenciado e Bacharel em Dança pela Unespar; professor efetivo de Arte da Secretaria de Educação do Paraná e Diretor Artístico do DANCEP - Grupo de Dança Contemporânea do Col. Est. do Paraná. E-mail para contato: fernandonascimentopr@yahoo.com.br

## TO WHOM MY MEMORIES DANCED AT SCHOOL ARE OF INTEREST?

**Abstract:** This article seeks to reflect on autobiography and life narratives as processes of formation and self-identification within the perspective of dance and education. For this purpose I will use my own narratives to approach dance in public elementary schools and especially how my trajectories in the educational environment - from student to teacher - have contributed to my conceptions of art, dance and education, transforming me today into a teacher-artist. The goal of these reflections is to explore how life narratives can contribute not only as a record of lived experiences but also as a process of self-recognition and identification of the past as a builder of present and future experiences, especially in regard to dance education and the construction of spaces for art and culture within the educational environment. As a theoretical reference, dance is evidenced by the contributions of Marques (2010) and Onuki (2010), the concepts of experiences are based on the contributions of Dewey (2010) and Larrosa (2019); Life History, Teaching Knowledge and Training in Tardif (2010), Nóvoa (2022, 2003, 2019) and Cavaco (2015); and Biographical Narratives in Delory - Momberger (2011, 2006, 2021). In this way, I propose with this work a pause and a reflection on the self (in my case, on myself) and on my doing art-dance-teaching and on how the relationships of affection and overcoming barriers contribute to the construction of a more human educational environment.

**keywords:** Dance education; biographical narratives; experience; training process

## Introdução

Durante a realização da disciplina “Memória e história de vida de professores”, no programa de Pós-Graduação em Educação da PUCPR, num debate sobre os estudos culturais e os processos metodológicos da autobiografia e narrativas de si, uma estudante questionou “a quem interessa as minhas memórias?”. Pausa. Tempo. Emoção. Por um breve instante, aquela frase me arrebatou e ao mesmo tempo passei a refletir sobre a minha própria existência como um professorartista<sup>2</sup> que tem na linguagem da dança como arte, uma forma de ser e atuar no mundo. Voltando ao corpo, me perguntei: o que faço com minhas memórias de professorartista que ensina dança na escola de educação básica do Paraná? São memórias que interessam a alguém? São narrativas de um menino que viu a dança pela primeira vez numa quadra de escola ou saberes construídos na experiência da práxis do seu lecionar dança como área do conhecimento nos últimos 20 anos?

Dando luz a essas memórias narradas e latentes no corpo e no tempo, proponho como **tema** central deste artigo a dança produzida na escola de ensino fundamental e médio dentro do ensino público, em conjunto com os diferentes atores e mecanismos que compõem esse ambiente educacional. Para tanto, trago como fio condutor dessa narrativa as minhas experiências vivenciadas ainda como estudante da educação básica e reflito sobre como essas vivências reverberam no meu fazer docente e artístico.

Essas experiências e reflexões partem do prisma de que a dança se caracteriza como reconhecimento de si e da sociedade enquanto diálogos indissociáveis (MARQUES, 2010. p.53). Dessa forma, reflito sobre como as narrativas, vivências e memórias podem contribuir para a autoidentificação e a descoberta de si, nas trajetórias de autoformação dentro do processo de produção, apreciação, ensino e aprendizagem de dança no ambiente escolar público.

Desse modo, busco contribuir com os saberes da dança para além das normativas legais presentes nos documentos oficiais que orientam a dança como

---

<sup>2</sup> Optou-se por utilizar graficamente a palavra professorartista, por entender que ambas profissões emanam do mesmo corpo, impossíveis de serem dissociadas em seus fazeres e reflexões. Vai além de uma simples junção, colabora para pensar num processo onde a educação e a Arte do movimento se formam juntas, no mesmo e pelo corpo.

linguagem artística, nos currículos da educação básica, pois pude perceber em minha trajetória que a sua existência legal nem sempre garante a sua efetividade real no interior das escolas. Constato essa realidade através da ausência de um expressivo quantitativo de professores graduados em Dança na rede de ensino e que atuam dentro da escola, e também pela carência de programas de acesso e permanência da dança nas escolas públicas.

Nesse sentido, o **objetivo** principal do presente texto é narrar as experiências desenvolvidas no ensino e produção de dança na educação básica pública — iniciando ainda como estudante — dando corpo-texto-voz a um 'professorartista' que produz nesse contexto, evidenciando as narrativas pessoais nos processos de feitura da própria dança na disciplina de arte e no seus desdobramentos para outros espaços além da sala de aula, além da própria escola. Dessa forma, parto dos problemas encontrados na prática e nas soluções adotadas no seu ambiente dentro de minhas vivências.

Como aporte teórico, autores como Marques (2010, 1999) e Onuki (2011) contribuem para refletir sobre a dança na Escola, já o conceito de experiência é baseado nas indicações de Dewey (2010) e Larrosa (2019), ao trazer os conceitos de reflexividade, história de vida e saberes docentes para refletir sobre a formação e atuação dos professores e atores educacionais partirei das preposições de Cavaco (2015), Nóvoa (1995, 2003), Tardif (2010) e para o processo biográfico e suas narrativas tenho como base as contribuições de Delory-Momberger (2006, 2011, 2006, 2021). Os autores citados, apresentam caminhos para olhar novamente à escola, revisitando minhas vivências e identificando experiências formativas e de identificação de si.

O artigo será organizado em cinco partes, sendo a primeira parte uma apresentação de mim, a metodologia e os pressupostos que dão sustentação teórica para minhas narrativas; na segunda parte eu apresento as narrativas do primeiro encontro, em que abordo as minhas primeiras experiência com a dança; na terceira parte narro minhas primeiras atuações docentes e os processos de produção em dança; na quarta parte trago a minha vivência em retornar para a minha escola de educação básica como professor graduado em dança e na quinta parte teço algumas

considerações sobre essas experiências singulares que me metamorfosearam em um professorartista.

## Metodologia

Neste estudo adota-se uma perspectiva autobiográfica, refletindo sobre um percurso formativo reverberado das minhas experiências escolares como estudante e as escolhas profissionais de atuação no contexto educacional e artístico da dança como linguagem artística. Dessa forma, parto do conceito de biografização explorado por Delory-Momberger (2021) no qual é mostrado os processos como um conjunto de:

[...] operações e comportamentos pelos quais os humanos trabalham para se produzir como indivíduos para si e para os outros, dando às suas experiências uma forma própria na qual eles reconhecem a si mesmos e são reconhecidos pelos outros (DELORY-MOMBERGER, 2021, p.03).

Nesse sentido, as experiências trazidas pelo e no corpo, que foram apropriadas no fazer, movimentam-se em palavras que, ao serem transcritas, reconhecem-se enquanto um ser que opera em constante processo de formação, em movimento ondulado por si em congruência com outros. Assim, o professorartista narra seus processos de apreciar, ensinar e aprender dança na escola pública.

Compreende-se, então, as narrativas biográficas como um movimento de reorganização do vivido, de si, entre a vida experienciada no passado, presente e um tracejado de futuro, como um dançar em que as lembranças formativas são revisitadas e recoreografadas no seu processo de compreensão do feito. Uso a narrativa vivida pois:

[...] pela narrativa organizamos os acontecimentos no tempo, construímos relações entre eles, damos um lugar e um significado às situações e experiências que vivemos. É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida e que dá uma história à nossa vida (DELORY-MOMBERGER, 2011. p.341).

Nesse mesmo sentido, as narrativas também podem contribuir com o próprio processo de formação e autoformação, pois através de sua historicidade individual e coletiva, o sujeito que narra, "[...] precisa dar uma consistência temporal específica ao seu percurso, aos acontecimentos, aos momentos mais significativos na sua formação" (CAVACO, 2015. p. 81). Ao rememorar meu próprio percurso, percebi que os encontros com diferentes profissionais, dentro e fora da educação, contribuíram para uma formação em trânsito, em movimento, em uma constituição artesã, uma formação de fazer juntos, de aprender no processo de criação, apreciação e ensino.

Nesse sentido, as vivências pessoais estão diretamente ligadas às dimensões profissionais, em que ambas se constituem na relação pública e no fazer docente, "[...] por isso (re)encontrar espaços de interação entre as dimensões pessoais e profissionais, permitindo aos professores apropriar-se dos seus processos de formação e dar-lhes um sentido no quadro das suas histórias de vida". (NÓVOA, 1991.p.13). Ou seja, ambas se configuram no próprio viver.

[...] nessa perspectiva, os saberes experienciais do professor de profissão, longe de serem baseados unicamente no trabalho de sala de aula, decorreriam em grande parte de concepções do ensino e da aprendizagem herdadas da história escolar" (TARDIF, 2010.p. 72).

Ao analisar as narrativas autobiográficas apresentadas no transcórre do texto, parto do conceito de reflexividade, para compreender o percurso:

A reflexividade é um elemento intrínseco e condição necessária para a elaboração da narrativa biográfica, o que conduz o sujeito a um conjunto de "descobertas" e leituras sobre o seu percurso, a sua aprendizagem, as suas opções, os seus erros, as suas conquistas e vitórias, os seus projectos de vida e a sua existência. As transcrições que se apresentam corroboram a importância da reflexividade, o seu contributo para a apropriação do vivido e para o planeamento do futuro. (CAVACO, 2015, p. 84)

A dança e a docência são experiências no/do/pelo corpo, que se movimenta e dialoga com o ambiente, assim compreende-se que: "A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está



envolvida no próprio processo de viver." (DEWEY, 2010, p. 109). Desse modo, ao olhar para os contextos de apropriação da dança como área do conhecimento produzida no interior da escola, olhamos para a própria vida dos corpos que a experienciam.

Contribuindo com a singularidade para o debate sobre experiência, entende-se que ao ensinar e aprender dança na escola, a atenção nos leva para a escuta sensível do corpo que se disponibiliza a ensinar e o que é ensinado. Portanto, refletir sobre a dança no contexto escolar pela ótica das narrativas autobiográficas permite visualizar "[...] o ensino e aprendizagem dos papéis da dança/arte" e "também nos ensina a sermos leitores críticos da dança/mundo" (MARQUES, 2010. p.52). Assim, a arte do movimento também pode contribuir para o processo de apropriação e transformação social.

### **Narrativas de um primeiro encontro com a dança**

Início, assim, pela introdução de minhas vivências. Filho de uma mãe solo, que transitou profissionalmente entre auxiliar de enfermagem, zeladora e cuidadora de idosos, sempre tive uma figura feminina como referência de força, afeto, trabalho, dedicação e comprometimento. Uma mulher alegre vinda da simplicidade da roça com uma crença religiosa inabalável, carinhosa, com princípios éticos e que concluiu seus estudos já na fase adulta, ensinou-me que só sairíamos daquela vida de trabalho excessivo, de faltas, através dos estudos. Assim cresci ouvindo "Filho, tem que ter o canudo".

Nascido em 1981, na conhecida Cidade Canção no norte do Paraná, foi na creche ao lado da minha casa, na periferia de Maringá, que tive meu primeiro contato com dança. Ao som de Elba Ramalho - Banho de Cheiro e os "Espantalho ali parado", uma sombrinha feita de papel laminado verde, um figurino de saco de rafia com retalhos quadrados coloridos costurados à mão, assim que dancei pela primeira vez. Lembro-me, com nostalgia, da tia Ledinha e da Tia Neide, falando "quando a música começar vocês dançam", também me recordo do momento da chegada do ônibus em frente a creche, do cuidado para não amassar a sombrinha e de todas as vezes que tive que ficar com o guarda da creche após o horário oficial, pois três vezes por semana

minha mãe saía do trabalho depois do encerramento das atividades da creche. Essas memórias de infância me visitam sempre que passo perto de um centro de educação infantil e todas as vezes que eu estreio profissionalmente uma obra, vejo-me revisitando a mesma sensação da infância, da minha primeira dança.

Foi na escola, mais precisamente nos anos finais do ensino fundamental, que eu fui arrebatado pela dança. Foi numa quadra de uma escola pública de periferia que tive a minha primeira apreciação estética. Realizei o meu ensino básico no Colégio Estadual Silvio Magalhães de Barros, a uma quadra da minha casa — era possível ouvir o sinal de dentro da nossa sala.

Nessa fase, ao descobrir os primeiros passos do conhecimento escolar, também descobri a necessidade do trabalho, as lições de casa eram divididas com os momentos de entrega de folhetos de oferta de supermercado nas casas, a venda de sorvete e salgados e os momentos de ajudante na construção civil. Com a chegada da minha irmã, também descobri a importância do cuidado com o outro e a responsabilidade. Experimentei como nem todo novo companheiro de uma mulher emana afeto pelo filho de um relacionamento anterior, alguns emanam violência, mas neste momento faço o uso da "memória seletiva" (ABRAHÃO, 2004, p. 216), e focamos na escola, ali era um espaço de afeto e segurança.

Na minha escola, éramos recebidos no portão com um “seja bem-vindo”, às vezes, “corre que o portão vai fechar”, e ainda éramos chamados pelo nosso nome. Além das aulas em sala, tínhamos muito esportes, eu adorava vôlei, handebol e as aulas de ginástica, corríamos nas aulas de educação física por fora da escola. Tínhamos aulas de teatro — as quais hoje vejo que eram encontros para montar a paixão de Cristo e apresentações para as datas comemorativas — aprendemos a fazer amaciante de roupas e sabonetes, encontros de leitura, rodas de música e projetos culturais.

Foi numa dessas ações promovidas pela escola que uma Academia de Dança da cidade realizou uma apresentação de um dueto em estilo neoclássico ao som de piano, mais especificamente ao som de Tom Jobim - Luiza. Ali, naquela comunidade distante do centro e onde a falta do básico para sobreviver era a regra e a beleza nem sempre visitava, numa quadra descoberta de uma escola pública eu assisti, pela primeira vez, uma bailarina e um **bailarino**. Naquele momento eu descobri que

meninos eram fortes e poderiam voar e dançar, ali eu vivenciei na dança a minha primeira experiência singular (DEWEY, 2010).

Essas percepções me auxiliaram a enxergar essas vivências como "uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira" (DEWEY, 2010, p. 112). Esse encontro promovido pela escola foi ainda além da apreciação, a academia disponibilizou uma bolsa de estudos para um menino e foi um grande amigo meu que a ganhou. Naquela época, eu já tinha trocado o trabalho de ajudante da construção civil por um de monitor de personagens de festas infantis, trabalhava no "Abelhinha Maluca" e também estava iniciando num grupo de teatro de bonecos. Assim, como aquele amigo também trabalhava no mesmo grupo de animação, o convidei para me acompanhar no primeiro ensaio e ele me levou para sua primeira aula de balé.

Ao chegar na academia de dança, a professora também me convidou para fazer uma aula, vi naquele convite a oportunidade de sentir no meu corpo aquela experiência singular percebida pelos meus olhos, além de fazer companhia para o meu amigo, estávamos em um lugar lindo, mas muito distante de nossa realidade. Ao final da aula fomos conversar com a proprietária da academia e também fui contemplado com uma bolsa de estudos de balé.

Mas, como conversar com minha mãe sobre fazer aulas de balé? Como conciliar trabalho, estudos, faxina de casa, teatro de bonecos e mais balé? Em casa, ao expor com alegria que havia ganhado uma bolsa de estudos de balé, a preocupação de minha mãe era como fazer para pagar o transporte até a academia e se, de fato, teria que arcar com algum custo. Diante dessa realidade, decidi que iria para a Academia caminhando, até que conseguisse recursos para arrumar minha bicicleta.

Assim, três vezes na semana, eu saía correndo da escola, almoçava e caminhava por aproximadamente uma hora e trinta minutos até às aulas de balé. Dessa forma, passei a sentir no corpo as primeiras percepções das desigualdades sociais, quando refletimos sobre o acesso e a permanência aos meios artísticos. Enquanto as mães estacionavam seus carros e deixavam suas filhas para a aula de dança, eu descansava da caminhada e aguardava o início do balé. Mas, na época eu não me via como um desprivilegiado, eu via ali uma oportunidade de estar naquele meio, de aprender.

Das aulas, lembro-me apenas da dificuldade em entender os termos em francês, das sequências de exercícios de frente para a barra, das repetições do lado direito e esquerdo, de como segurar na barra sem fazer força, das dificuldades de saltar no tempo da música. Entretanto, ainda é mais forte em minhas memórias, as conversas com o único professor de dança, durante as trocas de roupa no banheiro dos fundos da escola — pois não tinham outros meninos na escola, então o vestiário era apenas para as meninas —, sobre a ausência de interação com os integrantes da turma, do pedaço de pão que eu levava enrolado no pano de prato para comer no banheiro entre as trocas das aulas, do alívio quando eu descobri que meninos não tinham que pagar os próprios figurinos e das experiências que a dona da academia contava sobre quando tinha ido estudar dança fora do Brasil.

Durante o processo de ensaios, fiquei fascinado pela beleza dos figurinos, da cenografia do espetáculo, pelas coreografias das turmas avançadas, pelas sessões de fotografias para a montagem do programa, pelas músicas e pelo teatro, pois dançamos no maior teatro da cidade. Ao conviver com aquelas professoras, com os profissionais envolvidos na produção, me via naquele universo, via essa vivência como uma possibilidade futura de atuação profissional, comecei a ver a dança como uma possibilidade.

Na escola, passei todo o ensino médio reproduzindo as experiências que eu tinha na academia de dança. Os professores, a direção e a equipe pedagógica sempre me incentivaram e criavam espaços para que eu pudesse dançar, seja durante as aulas — pois qualquer seminário virava dança ou teatro — ou nos eventos culturais promovidos pela escola. Eu criava grupos de ensaios e desenvolvíamos várias apresentações. Na escola era possível ser um artista em desenvolvimento, eu experienciava ser bailarino, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, ensaiador e até professor. Dessa forma, posso evidenciar que as minhas atuações docentes foram "herdadas da história escolar" (TARDIF, 2010, p. 72) e me ajudaram a modelar minha identidade pessoal e profissional.

## Narrativas de ensinar e produzir dança

Penso que a escola, além de ser um lugar de sistematização e produção de conhecimento, que integra os diferentes campos do saber e suas múltiplas tecnologias, também deveria primar pela criação de espaços moventes de produção artísticas nas suas mais variáveis estéticas. Em outras palavras, as escolas deveriam ser, em suas comunidades, verdadeiros centros/complexos de cultura, lugares permanentes de integração, produção, apreciação e formação humana, um espaço onde a comunidade e as pessoas que a constituem, em suas diferentes gerações pudessem ocupar, juntas.

Como estudante, já no último ano do ensino fundamental, lembro que a quadra de esportes estava recebendo uma cobertura. Ao ver aquela construção, pensei em como seria bom ter um teatro ali, dentro da escola, com recursos de iluminação, coxias e pensei em tudo o que poderíamos criar lá dentro. Na época, um vizinho acabava de se mudar para o bairro e me convidou para fazer uma oficina de teatro, um projeto de extensão promovido pela Universidade Estadual Maringá - UEM. A integração com os estudantes universitários me mostrou que eu poderia continuar estudando além da escola.

No último ano de escola, mais especificamente no mês de dezembro, minha professora de Geografia me convidou para integrar um projeto de Arte numa cidade da região metropolitana, seu esposo acabava de assumir a gestão de uma secretaria de Educação, Esporte e Cultura e estava precisando de um professor de dança para atuar nas escolas de educação infantil e no centro cultural. Assim, as aulas como instrutor de artesanato e as encomendas de adereços foram substituídas pelas aulas de dança.

Com essa experiência, mais uma vez, a escola me direcionou para uma atividade profissional e, com dezoito anos, assinei o meu primeiro contrato de trabalho formal, como professor de dança. Iniciei atuando em três escolas municipais de educação fundamental I e no Centro Cultural na Cidade de Sarandi - Paraná. Nessas escolas eu desenvolvia atividades de contraturno para alunos e alunas do 1º ao 4º ano e no Centro Cultural atendia adolescentes da comunidade com aulas de Dança Livre.

Lembro-me do meu desespero quando a diretora do Centro Cultural solicitou, já no primeiro dia, um plano de trabalho anual e os horários das turmas para iniciar o processo de divulgação e inscrições. Eu nunca tinha realizado um plano de trabalho para dança, contudo, visitei a biblioteca pública onde encontrei apenas dois livros: Curso de Balé do Método Royal (1984) e Dançar e Sonhar de Wanda Bamberga (1993), ambos foram minhas primeiras referências para iniciar minhas atividades docentes. Também contei com a ajuda de uma professora de Teatro que já lecionava na prefeitura há bastante tempo, ela me ajudou a desenvolver o meu primeiro plano de trabalho e a montar o horário, pois eu tinha que considerar o deslocamento entre as escolas.

Ao chegar às escolas municipais, fui recebido com o mesmo protocolo: era recepcionado pela diretora, que me apresentava os espaços físicos da escola, apresentado ao corpo docente, equipe pedagógica e aos funcionários, em seguida me entregavam a lista de chamada, o calendário com as datas das atividades culturais e os temas escolhidos, depois me mostravam como eu retirava o equipamento de som e qual seria a sala que eu utilizaria. Também recebia algumas recomendações como: aguardar no portão a entrada dos estudantes no início e no final das aulas, uma vez que eles vinham no contraturno; não permitir que eles saíssem da sala antes do horário; não utilizar o som muito alto; e em caso de faltas consecutivas eu deveria comunicar a equipe pedagógica. Lembro, também dos comentários, em que elas evidenciaram a espera de uma professora de dança e não de um professor.

Com o novo trabalho, tive que parar de fazer aulas nas academias de Dança, pois elas ocorriam durante a tarde, e passei a frequentar o projeto de dança na Diretoria de Cultura da Universidade Estadual de Maringá (DCU) no período noturno, dessa forma eu continuava dançando e me apropriando de exercícios para desenvolver nas minhas aulas como professor. Ao iniciar as aulas como professor, deparei-me com uma realidade muito diferente das academias de dança de onde vinham minhas experiências.

Seguindo as orientações, recepcionei as estudantes no portão, afastei as carteiras, colocando algumas cadeiras como se fosse uma barra de balé e pedi para que elas se colocassem em roda, como eu fazia nas oficinas de teatro. Eram aproximadamente 20 alunas, apresentei-me e durante a chamada fui perguntando as

idades e se já tinham alguma experiência com dança. Antes que eu terminasse a lista de chamada, lembro-me delas fazendo várias perguntas para mim: Onde eu morava? Como chamava minha mãe? Se eu era casado? Se eu tinha namorada? Se eu vinha de carro ou ônibus? Quantos anos eu tinha? Por que eu estava usando uma meia calça por baixo do shorts? E se ia ter lanche à tarde também.

Lembro-me que na primeira escola eu fiquei nervoso com tantas perguntas e nenhuma relacionada com dança, mas fui tentando responder algumas e, logo, cortei o assunto começando a ensinar as primeiras posições de braços do balé e como elas deveriam segurar na barra, (na cadeira). Depois coloquei uma música clássica para repetir os exercícios e, mais uma vez, os questionamentos surgiram: “Tem uma outra música?”, “Posso beber água?” perguntas que eu não sabia como lidar, o livro só me trazia que as crianças eram curiosas e não como eu deveria responder a tanta curiosidade.

No centro cultural, com os adolescentes, com idades variadas entre 14 e 17 anos, adotei a mesma estratégia que utilizei com os mais novos, fazendo algumas alterações: roda de conversa, apresentação, mas eles não eram tão comunicativos. Acrescentei uma sequência de movimentos ao invés das posições de braço do balé, pois no palco — onde ocorriam as aulas — não tinha barras e a nomenclatura era dança livre, então eu preparei uma sequência de movimentos axiais ao som de Renato Russo, que eles não conseguiram desenvolver, mas percebi que se envolveram com a movimentação. Com os jovens eu me senti mais à vontade que com as pequenas, parecia que a comunicação era mais fácil. Mesmo assim, eu tinha um contrato para atuar em ambos os lugares e eu tinha que me adaptar.

Com o transcorrer dos dois primeiros meses de aula, eu basicamente reproduzia, numa escala mais simples, os exercícios que eu fazia nas minhas aulas de dança. Em conversa com a minha professora de balé, fui orientado a anotar a sequência da aula — Barra, Centro e diagonais — de modo que eu fragmentasse os exercícios e repetisse várias vezes até que elas aprendessem. Também, observei que cada escola tinha suas normas de condutas, sua cultura, sua cordialidade e sua gentileza, que ajudavam nos momentos em que eu retirava o equipamento de som e quando não dava tempo de alinhar as carteiras ao término das atividades. Fui aprendendo/testando os tempos de aula, de deslocamento entre as escolas, mas

sentia que faltava alguma coisa, não tinha outro professor ou professora de dança que atuassem naquele contexto com quem eu pudesse conversar.

Como eu tinha uma agenda de apresentações a cumprir durante o ano, já tinha que me preparar para o evento do dia das mães. Assim, no mês de maio, recorri aos mesmos meios que usava no período de escola como aluno, ao criar e ensaiar com minhas amigas de turma as coreografias para apresentar nos eventos culturais, também mobilizei minhas habilidades de aderecista e figurinista. Já para envolver as crianças no processo de ensaios, passei a recorrer às brincadeiras e práticas do período em que atuei como animador de festa. E para dar conta de todas as turmas, apenas reproduzi as mesmas ideias e elementos cênicos em todas as três escolas e passei todos os finais de semana produzindo os figurinos para as apresentações. Para minha surpresa, recebi muitos elogios das gestoras, professoras e das mães. Lembro-me que nas aulas seguintes as crianças queriam saber como seria a próxima apresentação, mas seus encantamentos estavam nas coroas de princesa, nos tules, nas maquiagens e não na dança. Como uma receita já testada, adotei que todas as aulas seriam preparação para apresentações futuras.

Nesses trabalhos, devido à ausência de meninos, além de coreografar, ensaiar, elaborar os adereços, também tive que ser bailarino. Com essas ações fui percebendo a carência de acesso à dança como forma de arte. Também passei a conhecer os familiares das minhas alunas, fui observando que nos intervalos e nos finais de ensaios/aulas eu conseguia conversar com os estudantes e passei a saber mais sobre suas angústias, desejos e, principalmente, ausência de projetos futuros. Aprendi que escutar era uma forma de ensinar e percebi que nossas realidades eram muito próximas.

No meu primeiro ano de docência, eu saía às 6 horas da manhã de casa, lecionava nos períodos matutino e vespertino e, durante a noite, fazia aulas de balé, duas vezes na semana e cursinho solidário nos outros três dias, retornando para casa no ônibus das vinte e três horas e cinco minutos. Os finais de semana eram destinados a preparar as aulas da semana e ensaios do projeto de dança.

Nesse mesmo ano eu me preparava para tentar vestibular para Letras na UEM e Artes Cênicas na Faculdade de Artes - FAP - um grupo de amigos do teatro ia tentar vestibular e me ofereci para ir junto; reprovei em ambos, mas a experiência de



conhecer a FAP, mudou minha trajetória. Durante a espera para realizar a prova de Teste de Habilidade Específicas (THE), tive a oportunidade de conversar com uma professora do curso de graduação em Dança, até aquele momento eu não sabia da existência de uma formação superior em Dança. Voltei para Maringá decidido a encontrar meios para fazer a graduação em Dança, uma vez que o curso era integral.

Essas experiências, aliadas às muitas dúvidas sobre os processos de ensinar, produzir e aprender sobre dança, me impulsionaram a me mudar para Curitiba. Era preciso "[...] impregnarmos de sentido de existir" (MARQUES, 2010, p.29).

### **Da universidade para a mesma escola em que fui estudante**

Com meus objetivos traçados, guardei boa parte do recurso que ganhei no último ano e me mudei para a capital do Estado do Paraná, a fim de estudar e entrar na graduação em dança e me tornar um artista da dança e professor. Em um primeiro momento, a escolha por Curitiba se dava pela facilidade em morar na casa de minhas tias maternas, assim, conseguiria ajuda naquela fase de preparação para passar no vestibular.

Para entrar na graduação em Dança eu deveria ser aprovado em uma banca de balé clássico e dança contemporânea — o Teste de Habilidades Específicas (THE) —, além das provas teóricas de conhecimentos disciplinares, conhecimentos artísticos e literatura indicada. Com esse foco, iniciei me matriculando na Escola de Dança do Teatro Guaíra, no Cursinho para disciplinas de humanas e também fui aprovado para Dançar na “Téssera” Cia de Dança na Universidade Federal do Paraná, espaços que me deram condições para eu ser aprovado em sétimo lugar no curso de licenciatura e bacharelado em Dança, turma de 2003.

Posso evidenciar que a graduação me possibilitou conhecer a dança como uma área do conhecimento humano, em todos os seus desdobramentos artísticos, criativos, científicos, terapêuticos, comunicacionais e educacionais. Desse modo, "É evidente que a Universidade tem um papel importante a desempenhar na formação de professor" (NÓVOA, 2003, p.5). Da mesma forma, apropriei-me do que existia à margem desses contextos em que fui me inserindo durante a graduação, frequentei

grupos de estudos, debates sobre políticas culturais, atuei no grêmio estudantil, lecionei no projeto “Ruptura” no Colégio Estadual Santa Cândida, dancei com o Balé Teatro Guaíra, conheci artistas de diversos países, participei de monitorias, oficinas, palestras, dancei em algumas companhias, ampliei meu repertório artístico cultural e escolhi ser um professorartista — um profissional que tem a escola como um espaço de produção e criação e ao mesmo tempo vê a escola como um lugar de acesso, produção e permanência da linguagem da dança.

Quando refletimos sobre a atuação do licenciado em dança no Brasil, identificamos que, a partir da década de 1990, o ensino da Dança na disciplina de Artes e das demais linguagens artísticas ganhou foco em inúmeras discussões, tomando lugar nos documentos oficiais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), publicados nos anos de 1997 e 1998, pelo Ministério da Educação, visto que “[...] anteriormente à publicação dos PCN’S, a dança habitava o espaço escolar por meio de festividades e atividades extracurriculares, não sendo contemplada de forma reflexiva, crítica e transformadora” (ONUKEI, 2011, p.159). No entanto, essa realidade mostrou-me uma possibilidade de atuação profissional, assim, em 2007, fui aprovado em um concurso público para atuar como professor de Arte na rede Estadual de ensino do Estado do Paraná, na cidade de Maringá.

Com quarenta horas semanais, passei a lecionar Arte no Colégio Estadual Gastão Vidigal, Tânia Varela e retornei como professor para a escola na qual eu havia estudado toda minha educação básica, o Colégio Estadual Silvio Magalhães de Barros. No meu primeiro ano, eu atendia alunos do Fundamental I, Fundamental II e Ensino Médio, praticamente, eu tinha um planejamento de cada ano de ensino.

Nesse novo cenário de atuação docente, surgiram vários questionamentos que não foram abarcados no meu processo de formação superior como: onde estão os profissionais graduados em dança que atuam na escola de educação básica? Onde estão os espaços físicos para práticas corporais artísticas, além dos existentes para os esportes? Como desenvolver autonomia criativa numa sala com 45 estudantes que nem sempre entendiam o motivo de aprender e produzir arte na escola? Como dar aula sem fazer barulho? Sem materiais de exploração sensorial? Como ocupar os espaços físicos da escola sem atrapalhar o seu andamento, dito “normal”? Como ensinar Música, Artes Visuais e Teatro se eu realizei uma formação em Dança? Como

explicar para os responsáveis que uma vestimenta de dança não afeta a orientação sexual dos estudantes do Ensino Médio? Quais os protocolos de uma reunião de entrega de boletins? Por que os estudantes não podem ter nota abaixo da média em Arte? Como preencher um livro de chamada? Qual a finalidade real do conselho de classe? Como tirar os estudantes da escola para ocuparem os espaços de arte da sua própria cidade? Como materializar os processos de exploração artísticas em diferentes instrumentos de avaliação e reavaliação? Por que as crianças sugam tanta energia e os adolescentes não são tão participativos nas aulas? Tenho que decorar a escola? Como se organizar podendo fazer apenas uma impressão por aluno e por bimestre? Por onde começar?

Vi-me novamente recheado de dúvidas, me senti novamente iniciando a docência, mas tinha uma certeza, que era na escola que eu queria estar. Eu queria criar e dançar naquele contexto. Não posso deixar de destacar a emoção que tive ao voltar para a minha antiga escola como professor. Senti uma profusão de sentimentos negativos, pois aquele lugar me lembrava de um tempo de faltas, mas agora eu era outro e os sentimentos confortáveis predominavam, como se eu visse um filme em minha mente com todas as experiências que eu vivera naquele lugar e que me ajudaram a chegar aonde eu imaginei chegar.

Em sala, questionava-me sobre como um saber artístico que prima pela liberdade de experiências, pela busca do novo, pela forma de comunicar-se e expressar-se de diferentes meios se reconfigura em 50 minutos de aulas, duas vezes por semana, em carteiras que limitam os corpos e uma estrutura fixa que possibilita poucas manobras. Por outro lado, também via uma tela em branco para pensar a dança. Mas por onde começar? Como lidar com as exigências burocráticas, convívio docente e cristalizações culturais da escola? Como concatenar com os estudantes e criar espaços de trocas, confiança, afetos, saberes e produção? E como criar vias de acessos além da sala de aula, fora da escola?

Foi nessa nova fase de professorartista que eu fui percebendo que na escola os documentos normativos que direcionam os fazeres docentes — Planos de trabalhos docentes (PTD); Projetos Políticos Pedagógicos (PPP); normativas de distribuição de aulas; Calendário escolar; preenchimento do livro de chamada; organização das grades curriculares; contratação de professores pelo sistema de simplificado (PSS),

Fundo Rotativo e programas de ampliação de jornada ou de implementações de projetos — são elementos vivos, que mudam a cada gestão, alteram-se de uma semana para outra, têm múltiplas possibilidades de interpretações, tomam grande parte do tempo do professor e nem sempre têm uma lógica.

O meu primeiro impacto com essa realidade se deu na elaboração do meu PTD, pois mesmo formado em Dança eu tinha que ensinar Teatro, Música e Artes Visuais. Assim, me apropriei de argumentos pautados nos próprios documentos elaborados pelas Secretarias de Educação do Paraná (SEED), os quais descrevem que o professor conceberá o planejamento e o andamento de seu trabalho, “[...] tendo como referência a sua formação. A partir de sua formação e de pesquisas, estudos, capacitação e experiências artísticas, será possível a abordagem de conteúdos das outras áreas artísticas.” (DCE, 2008 p. 88). Compreender a legislação e os documentos que orientam a docência, ajudaram-me a evitar os conflitos com a equipe pedagógica e com a direção, pois eu mesmo criava outras vias de interpretação dos conteúdos e normativas indicados, possibilitando-me partir sempre da dança e do corpo em movimento para pensar suas conexões.

No convívio com os docentes e com os funcionários, lembro-me que o respeito e o valor eram dados pelo tempo que o educador estava naquela escola. Existia uma espécie de território criado, em que a sala era ocupada por um determinado docente, que os dias da semana eram prioridade dos mais antigos, pois na classificação escolhiam primeiro e como eles eram vistos pelos estudantes. Diante dessa constatação eu respeitava essa cultura e ao mesmo tempo eu pedia ajuda para desenvolver alguma ação em parceria. Realizei vários trabalhos com Biologia e Dança, Física e Dança, Literatura e Dança. Com os meus pares da disciplina de Arte, lembro-me das trocas de atividades, funcionava trocar aulas de Dança, com slides prontos, textos e até alternativas de avaliações por atividades de artes visuais, além de criar uma relação harmoniosa, eu supria uma carência e aprendia uma linguagem que não era do meu domínio. Geralmente eram poucos professores comparados a Matemática e Português.

Lembro que cada direção criava uma atmosfera de convivência diferente, em uma das escolas os profissionais chegávamos na hora da aula e quando acabavam já saíam apressados da escola, em outras, chegamos antes do horário da aula para tomar

café na sala dos professores e conversávamos. Alguém sempre trazia alguma coisa diferente para o desjejum, almoçávamos juntos na escola mesmo; nos reuníamos nos finais de semana para os conselhos ou para ajudar a pintar a escola, fazer horta e depois cozinhar juntos o nosso almoço, em que cada educador trazia alguma coisa para integrar o momento de convivência e ainda realizávamos excursões para visitar outras cidades. Nessa escola, trabalhávamos muito além do horário, era um fazer e estar prazeroso, leve, existia uma parceria, era um envolvimento com grau elevado de responsabilidade, e quando surgia algum conflito era resolvido com afeto e compreensão de ambos os lados. Dessa forma ao narrar a mim, vejo " [...] as marcas inevitavelmente ambivalentes dos usos a que é submetida e das funções a que é levada a assumir" (DELORY - MOMBERGER, 2021, p. 13).

Realmente, quando a porta da sala é fechada, resta apenas o professor e os estudantes, ao me colocar na frente, no meio, na janela ou no fundo da sala eu sempre tive a mesma impressão que tinha ao me colocar em cena, no palco, em público, um diálogo compartilhado que evidenciava os meus processos de planejamento e pesquisas e as escolhas que fiz para compartilhar e criar novos momentos de produção, ação e interação. O diálogo, o afeto, o silêncio e a escuta eram as minhas principais ferramentas pedagógicas. Acredito que apreciar literatura, música, linguagem e cultura "jovem" também me ajudava a interagir com os e as estudantes no início da docência.

Minha própria história de vida me ajudava a mostrar que a Arte poderia fazer sentido pois eu falava que eu havia sentado naquela mesma cadeira que eles, uma carteira da escola pública e era a prova viva que a Arte era uma forma de ver e agir no mundo e que também estava imbricada em diferentes profissões e se entendessem os seus processos, estariam sempre na frente. Não sei se estava certo, mas de alguma forma facilitava o processo. Escolhíamos juntos o que estudávamos nas aulas, eu levava as DCE de Arte, apresentava os conteúdos indicados para aquele ano e elencávamos alguns, era complicado no começo pois cada sala, mesmo que fossem do mesmo ano, queria se apropriar de questões distintas. Nos dois primeiros bimestres consegui adotar essa postura, mas como me exigia um tempo muito grande de preparo, ficou acordado que trabalharíamos com base nas escolhas de todas as turmas do mesmo ano. Eu tinha 16 turmas.

Minhas estratégias eram abordadas sempre partindo do corpo para pensar Arte, eu fazia as ações com os estudantes, eu não apenas mostrava eu literalmente dançava junto, fazia teatro, montava exposições com eles. Essa foi a maior contribuição da minha experiência pessoal para a construção do professorartista em mim, saber o quanto o contato próximo aos estudantes é importante para a criação de uma didática ativa e aberta à realidade de cada um e cada uma, montando um ensino mais humano.

Um dia estávamos explorando partes do corpo em contato com o chão, com o outro e uma das atividades era em grupo. Toda a turma deveria montar, em alguns segundos, uma forma no meio da sala, acabamos nos envolvendo e falando um pouco alto demais, de repente uma pedagoga entra na sala, perguntando onde estava o professor daquela turma, eu estava emaranhado no chão debaixo de alguns alunos e alunas. Fazíamos juntos e utilizávamos diários de bordo e portfólios como avaliação — uma forma de trazer a experiência deles em conta para a produção de arte, uma forma de trazer a vida deles como trago aqui minhas memórias — além de apresentações de trabalho, pesquisas, resultados de exploração e apreciações e para cumprir as exigências da escola, também tinham as provas dissertativas. Eu percebia que o rigor e a clareza dos professores de avaliar o que estava se propondo a vivenciar em Arte ajudava a colocar a disciplina no mesmo status das demais. Os estudantes tiravam sarro “vou ter que estudar para fazer prova de Arte”.

Essas escolhas apresentaram algumas situações conflitantes, a participação dos estudantes dos anos iniciais era mais tranquila, pois ocupávamos outros espaços além da sala, explorávamos outros materiais, já os dos anos finais do Fundamental e Médio, alguns não queriam experimentar ou propor algumas ações, por mais que eu respeitasse, eles tinham que apresentar alguma alternativa de como eles ou elas se apropriariam do que estávamos estudando. Em alguns casos, eu tentava conversar e explicar o propósito, em outros eu encaminhava o estudante para a equipe pedagógica. Fui percebendo que os estudantes agem e respondem de acordo com a conduta docente e que eu era testado em vários momentos, mas que o fato de ouvir, de dar voz ao estudante, de rever algumas ações, também os aproximava e com os anos naquelas escolas fui criando uma reputação que era baseada no estudar, no produzir com, no pesquisar e na qual arte era um conhecimento além do desenho.

Já no meu segundo ano de docência, consegui concentrar minhas aulas em dois colégios: Gastão Vidigal, uma escola central que apresentava uma boa estrutura — com salão de conferência e uma melhor estrutura de recursos — pois a Associação de Pais e Mestre (APMF) era muito atuante e também na Silvio M. Barros, a minha escola, que ficava na periferia. Constatando que apenas nas aulas de Arte eu não conseguiria avançar nas aulas práticas e que ambas não tinham um projeto de contraturno escolar voltado para as Artes, propus aos diretores que eu criasse um grupo de dança, justificamos que poderíamos participar do FERA<sup>3</sup> e desenvolver uma apresentação para pleitear uma pauta no Teatro Barracão, um espaço Municipal. O projeto foi autorizado, mas fui alertado que só seria possível num horário além das minhas 40 horas e que eu teria que usar o pátio entre os turnos de aulas duas vezes por semana. Dessa forma criei o Grupo de Dança do Col. Est. Gastão Vidigal e O Projeto D-Uni - Grupo de Dança Contemporânea do Colégio Estadual Silvio M. Barros.

Elaborei alguns cartazes, distribuí pela escola e passei em todas as turmas divulgando que teríamos aulas de dança contemporânea, que eram ofertadas gratuitamente e que não precisaria saber dançar para participar, que o nosso primeiro objetivo era desenvolver uma apresentação para a Festa Junina e se apresentar no Teatro. Iniciei com 6 estudantes no Gastão e 20 no Silvio Barros, tínhamos aulas no pátio da escola, pois era coberto e o chão era o menos ruim já que a quadra era ocupada pelo projeto de esporte.

Dentro desses projetos, descobri que Maringá tem uma comunidade nipônica muito atuante e, naquele ano, comemorava o centenário de imigração japonesa no Brasil, então nas escolas tudo girava em torno desta temática. Com essa justificativa, nasce o nosso primeiro trabalho coreográfico, “Rhuta” e “A grande Travessia”, uma mescla de Yosakoi Soran, uma dança criada pelos pescadores do norte do Japão e Dança Contemporânea partindo da pesquisa de diferentes qualidades de movimento, tendo em LABAN (1978) algumas ferramentas de criação. No transcorrer das

---

<sup>3</sup> O Festival de Arte da Rede estudantil do Paraná - FERA foi um programa desenvolvido pelo governo do Estado do Paraná, tendo sua 1ª edição em 2004 existindo até 2010, esse programa promoveu uma série de oficinas, formações e apresentações possibilitando mobilidade entre os estudantes e professores que ficavam sediados em um determinado Núcleo Regional de Educação - NRE, durante uma semana.

aulas/ensaios com exercícios de chão, movimentos axiais, deslocamentos e procedimentos para improvisações, sempre tínhamos outros estudantes observando nossos encontros, com isso as turmas foram crescendo. Eu também convidava os estudantes das turmas curriculares, principalmente aqueles que precisavam de nota ou não realizavam as atividades, como se fosse uma forma de recuperação da recuperação, nessas ações comecei a observar a mudança positiva de postura dos integrantes do grupo durante as minhas aulas de Arte - que para dançar tem que se dedicar.

Após a nossa apresentação nos eventos culturais da escola, recebemos vários elogios da comunidade escolar e da equipe docente e gestora, recebemos convites dos próprios professores para dançar em outras escolas em que dividiam padrão e assim o fizemos. Lembro-me da parceria dos professores que, em uma das apresentações, levaram os estudantes nos carros dos próprios professores e das pedagogas. Durante aquele ano realizamos várias apresentações e participamos do Festival Folclórico promovido pelo NRE de Maringá.

No ano seguinte, por uma questão de logística e porque eu iniciava no curso de pedagogia da UEM como aluno especial, continuei apenas com o D-Uni. Notei que aquela realidade era mais carente e que o envolvimento dos estudantes era motivador. Continuei lecionando dança contemporânea duas vezes por semana e nos sábados, e criamos “H2O - Para lavar os olhos e a alma”. Partíamos das qualidades de movimento da água como estratégia para desviar dos obstáculos, numa referência de como devemos lidar com alguns problemas enfrentados por eles.

Nesse período já estávamos em 42 integrantes e passamos a dançar em várias escolas, teatros e eventos promovidos pelo NRE, mas o nosso ponto auge era quando dançávamos para nossa comunidade. Montamos iluminação, vestimenta cênica e a quadra se transformava numa espécie de teatro, o envolvimento de todos os profissionais da escola era muito gratificante. Era o nosso grupo de Dança.

Nesse mesmo ano passei a contribuir com as ações de formação continuada dos professores de Arte. Como eu era o único com formação em Dança que integrava o quadro próprio do Magistério, eu elaborei e ministrei várias oficinas para educadores da região.



Em 2010, o D-uni passa a integrar o Viva Escola, um programa proposto pela SEED, em que o professor poderia desenvolver um projeto e teria 8 horas/aula para se dedicar a ele. Para mim era o reconhecimento da minha dedicação, uma vez que, quem indicava o docente eram os professores e a equipe pedagógica. Também, fui aprovado no programa de mestrado em Educação da PUC-PR, com bolsa da Capes e, mais uma vez, retornei para Curitiba. Com o início do Mestrado, consegui uma agenda com a Diretora Geral do Colégio Estadual do Paraná - CEP, com cartas de recomendação dos diretores das escolas que atuei, e consegui ser aceito para lecionar no CEP. O plano inicial era apenas realizar os créditos do programa e depois retornar para casa, para minha família, os meus amigos e para a minha escola, não via minha vida sem o nosso grupo de dança.

Entretanto, ao chegar no CEP, com seus 162 anos de história, me deparei com uma Escolinha de Arte que existia há 50 anos, um teatro com mais de 700 lugares e 5 mil estudantes, com 22 professores atuando no ensino da Arte a partir de sua linguagem de formação e, novamente, eu era o único graduado em Dança. Nesse contexto, vislumbrei a possibilidade da dança, como área do conhecimento, se fazer presente em várias escolas públicas do Paraná — já que o CEP era e ainda é uma referência de ensino público de excelência. Assim, trouxe comigo não apenas os saberes experienciais (TARDIF, 2010) desenvolvidos desde os meus tempos de escola como aluno, trouxe também uma possibilidade, já testada, de produzir dança na escola. A partir disso, em 2011 propus a criação do DANCEP - Grupo de Dança contemporânea do Colégio Estadual do Paraná, um projeto que nos últimos 11 anos se apresentou em 4 países e vem contribuindo para que outros professores de dança adentrem esse contexto e que a dança exista dentro da escola pública de modo mais amplo.

### **Considerações finais**

O olhar para mim neste processo de escrita e olhar para a escola que me constitui e que eu constitui hoje de dentro dela e com ela, me dá a certeza que ainda não é tempo de pensar em considerações finais, mas sim, de refletir sobre as

considerações iniciais, pois escrever sobre dançar na escola, situando-se e produzindo dentro da escola pública, mostra-me que esse lugar ainda está em processo de construção. Precisamos ultrapassar as indicações dos documentos normativos para um fazer de corpo da dança na escola em suas múltiplas dimensões.

Ao propor como título deste artigo “A quem interessa minhas memórias dançadas na escola?” questiono-me e olho sensivelmente para minha própria trajetória de professorartista, em um movimento constante de reflexividade, descobertas e apropriação das minhas próprias experiências. Assim, " [...] quando decidimos nos apropriar da nossa própria vida, nós a contamos" (DELORY-MOMBERGER, 2021, p.03), compartilho então, para me apropriar enquanto movimento de autoformação e para que tenhamos mais vozes docentes de dentro da escola. Essa escolha também é para que outros e outras possam escolher esse lugar como continuidade profissional e interlocução com a comunidade. E ainda, para que possamos refletir sobre como as experiências na educação básica podem reverberar ao longo de toda vida, seja nas escolhas profissionais ou nas formas como os saberes constroem caminhos para atuar socialmente.

Ao entender a própria atuação na escola, é possível buscar diferentes rotas de acesso e permanência do corpo que se movimenta como linguagem artísticas, é possível contribuir para outras possibilidades de práticas pedagógicas e procedimentos artísticos além das cadeiras e carteiras imóveis nas salas de aula. Esse processo é uma investigação sobre o possível em outros espaços existentes no próprio ambiente escolar, ao mesmo tempo que é urgente a criação de outros espaços dentro e fora dele onde o corpo possa se expressar e aprender, numa perspectiva equânime com os demais saberes pertencentes às disciplinas que constituem os currículos e programas escolares.

Essas transformações não estão apenas em minhas vivências, elas estão por todo o lado e podem ser percebidas pelos docentes que ensinam Arte, que buscam nos seus próprios ensinamentos os seus momentos de dançar, pois assim, será possível compreender que "[...] o professor é considerado um sujeito ativo de sua própria prática. Ele aborda sua prática e a organiza a partir de sua vivência, de sua história de vida, de sua afetividade e de seus valores" (TARDIF, 2010. p.232). Desse modo, todos os atores que integram o universo escolar podem se apropriar dessas

vivências e notar que o vivenciar no corpo os saberes da dança leva à apropriação que toca todos os sentidos humanos.

Toda a minha ação enquanto professorartista se baseia a partir do ambiente escolar e dos corpos nele, em dançar com esses corpos e suas realidades, inseri-los em todo o processo de produção, ensinando e fazendo-os participar de todos os caminhos para uma produção coletiva do conhecimento, que não se caracteriza apenas com saberes artísticos, mas também com saberes cotidianos, as somas de todas as experiências pessoais, minhas e deles, que configuram uma inter-relação entre escola, estudantes, vida, educação e arte. Ao partir dessa perspectiva ampla e coletiva de produção artística pude perceber como todo e qualquer corpo, indiferente de sua relação sociocultural ou formato, pode dançar quando a dança a qual é inserido é feita por ele e para ele, levando todas as suas particularidades em consideração e como mote criativo, um corpo recheado de possibilidades.

A arte e a vida que pulsam em meu fazer docente (DEWEY, 2010), e isso me influencia diariamente a trabalhar com os corpos que ocupam a escola, nas mais diversas formas com as quais eles surgem, fazendo com que a arte os integre em sua multiplicidade. Foi só com o meu saber de experiência (TARDIF, 2010) escolar, desde aluno às várias fases como professor, que tive ferramentas e conhecimento para compreender essa realidade. Essas experiências de vir da escola e de dançar na escola que me fizeram escolher esse ambiente como meu espaço estético de produção.

Portanto, concordo que a construção das narrativas bibliográficas coloca os educadores e os diferentes profissionais que integram a educação em seus diferentes níveis de ensino "[...] numa posição de actores, que são construtores do seu próprio saber" (CAVACO, 2015. p. 80). Contudo, escrever sobre o feito na área da dança na escola pública de educação básica é uma forma de existir e dialogar com outros, na busca de novas metamorfoses (NÓVOA, 2019) para a escola e para o próprio processo de fazer e pensar a dança e que, desse modo, as vozes dos professores e professoras que estão nesse contexto sejam parte desse movimento.

## Referências

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Pesquisa (auto)biográfica** – tempo, memória e narrativas. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. *A aventura (auto)biográfica* – teoria e empiria. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAMBIRRA, Wanda. **Dançar e sonhar**: a didática do Ballet infantil. Belo Horizonte: I. Arte, 1993.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Brasília, DF: MEC, 1997.

\_\_\_\_\_. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC. 2018.

**Curso de Balé - Royal Academy of Dancing**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

CAVACO, Carmen de Jesus Dores. **Formação de educadores numa perspectiva de construção do saber** - contributos da abordagem biográfica. Cadernos CEDES [online]. 2015, v. 35, n. 95 [Acessado em 09 de agosto de 2022] , pp. 75-89. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/CC0101-32622015146876>>. Epub Jan-Abr 2015. ISSN 0101-3262. <https://doi.org/10.1590/CC0101-32622015146876>.

DELORY-MOMBERGER, C. **Da condição à sociedade biográfica**. Educar em Revista, Curitiba, v.37, 77147, 2021. Disponível em <https://www.scielo.br/j/er/a/5p834hfdB9WTpkgJFt7DmMn/?lang=pt> Acessado em 26 jul. 2022.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Formação e socialização**: os ateliês biográficos de projeto. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 359-371, maio/ago, 2006.

\_\_\_\_\_. **A condição biográfica**: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Tradução de Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passegi e Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2011.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**; Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. Tremores: **Escritos sobre experiência**; Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldo. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança**: arte e ensino. 1ª ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

NÓVOA. Antônio. **Novas disposições dos professores**: A escola como lugar da formação. 2003. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1/21205-ce.pdf>. Acesso em 04 de agosto de 2022.

NÓVOA, A. (2019). **Professores e sua formação em tempos de metamorfose escolar.** *Educação & Realidade*, 44 (3), 1–14. Acesso em 10 de agosto de 2022. <https://www.scielo.br/j/edreal/a/DfM3JL685vPJryp4BSqyPZt/?format=pdf&lang=pt>

NÓVOA, ANTÓNIO. **Formação De Professores E Profissão Docente.** 1o Congresso Nacional da Formação Contínua de Professores (Formação Contínua de Professores: Realidades e Perspectivas. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1991).

ONUKE, G. M. **Metodologia do ensino da dança.** In: ZAGONEL, B. (Org.). *Metodologia do ensino de arte.* Curitiba: IBPEX, 2011.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Arte: ensino médio.** Curitiba: SEED, 2006.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado de Educação. **Diretrizes curriculares da educação básica do estado do Paraná.** Curitiba: SEED, 2008.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

Recebido em: 19/01/2023

Aceito em: 06/03/2023

## MATERIALIZAÇÃO DA IMAGINAÇÃO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE CAROLINA BIANCHI

Luisa Jacques de Moraes Dalgalarrodo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa o processo de criação da diretora, dramaturga e performer Carolina Bianchi, evidenciando a relação entre as práticas utilizadas pela artista em processo e suas produções artísticas. É feita uma breve análise de duas obras de Bianchi, *LOBO* (2018) e *O Tremor Magnífico* (2020) e das principais práticas investigadas pela artista. É abordado como Bianchi contribui para o cenário artístico através de propostas de construção de uma corporalidade performativa tendo a imaginação como aspecto central em seu processo de criação.

**Palavras-chave:** Processo Criativo, Imaginação, Performatividade, Teatro Contemporâneo, Corpo performativo.

## MATERIALIZING IMAGINATION: CAROLINA BIANCHI'S CREATIVE PROCESS

**Abstract:** This article analyses the creation process of the director, playwright, and performer Carolina Bianchi, and puts in evidence the relation between the practices used by the artist in process and her artistic productions. A brief analysis is made of two works by Bianchi, *LOBO* (2018) and *O Tremor Magnífico* (2020) and the main practices investigated by the artist. It discusses how Bianchi contributes to the artistic scene through proposals of creating a performative corporeality explored with imagination as a central aspect in the creative process.

**Keywords:** Creative Process. Imagination. Performativity. Contemporary Theatre. Performative body.

---

<sup>1</sup> Luísa Dalgalarrodo é artista interdisciplinar e escritora. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, mestra em artes pelo programa de Performance and Culture - Interdisciplinary Perspectives, da Goldsmiths College, Universidade de Londres e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. É professora colaboradora no curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Unespar desde 2021. E-mail para contato: [luisa.dalgalarrodo@unespar.edu.br](mailto:luisa.dalgalarrodo@unespar.edu.br)

A imaginação está presente, de diferentes formas, em grande parte das práticas artísticas e processos de criação cênica. No entanto, o espaço ocupado pela imaginação é frequentemente implícito e bastante vago, e raramente ela é completamente assumida como um procedimento central. Ainda que seja inegável que todo processo de criação tenha a imaginação como componente, muitas vezes ela aparece igualada, no senso comum, à "criatividade" e não são identificadas as formas como a imaginação é utilizada. É pouco frequente a formalização de abordagens que incluam um cuidado específico com a imaginação, que a considerem como uma ação que exige algum tipo de esforço e não um dispositivo automático e sem nuances. Especificamente menos comuns são os exemplos no teatro e na performance de processos que incluem práticas estruturadas de imaginação ligadas à criação corporal e que considerem a imaginação como via de construção de um corpo ou de um estado corporal<sup>2</sup>.

Analiso aqui aspectos dos processos de criação conduzidos por Carolina Bianchi, com o objetivo de identificar na metodologia da artista a imaginação como um dispositivo central de criação corporal em seus trabalhos. Discutirei ainda como essas práticas de imaginação desenvolvidas são orientadas no sentido de criar "presenças extremas" dentro das propostas de Bianchi. Esse artigo terá como foco em especial as práticas usadas no desenvolvimento da peça *LOBO* (2018) e do trabalho *O Tremor Magnífico* (2020).

Carolina Bianchi é diretora, dramaturga e performer, natural de Porto Alegre. Desenvolveu grande parte do seu trabalho em São Paulo com criações autorais de trabalhos dirigidos, escritos e performados por ela. Atualmente vive em Amsterdã, onde desenvolve seu último trabalho, *Cadela Força*, com previsão de estreia em julho de 2023. Em 2016 estreou a primeira versão da obra *Mata-me de prazer*, projeto que marca o início do ciclo de trabalhos de sua autoria e direção. Em seguida, Bianchi propõe a performance *Quiero hacer el amor* (2017), realizada com outras artistas mulheres que se envolveram no trabalho a partir de uma residência dirigida por Bianchi. O trabalho explora as possibilidades do *site-specific*, com um grupo de

---

<sup>2</sup> Temos como importante exceção no campo do teatro as proposições de Michael Chekhov, cuja prática tem a imaginação como elemento basilar para o seu desenvolvimento.

mulheres que se propõem a relacionar-se sexualmente e afetivamente com edifícios do meio urbano. *LOBO* (2018), seu trabalho seguinte, volta para o ambiente do teatro, e foi também composto por performers que participaram de uma residência orientada por Bianchi. *LOBO* realizou mais de 40 apresentações, foi assistido por mais de 6000 pessoas e tornou-se o trabalho responsável por tornar Bianchi mais reconhecida no meio teatral, o que possibilitou abertura de novos e mais profundos diálogos entre ela e outros artistas. Em março de 2020 estreou o espetáculo *O Tremor Magnífico*, no Teatro de Container, em São Paulo e, como todas as produções feitas nesse contexto, teve a sua temporada suspensa devido a pandemia de covid-19.

Suas últimas obras se caracterizaram por terem como parte fundamental a realização de residências artísticas, nas quais há um compartilhamento de práticas e teorias abordadas pela artista. Algumas dessas residências foram responsáveis por formar o corpo de performers que participa em parte dos trabalhos, como no caso de *Quiero hacer el amor* e *LOBO*. O coletivo de artistas que a acompanha em seus trabalhos, chamado “Cara de Cavalo”, conta com mais de 40 pessoas, das quais faço parte, e que participam de distintos trabalhos e em diferentes funções ao longo dessa trajetória.

Os espetáculos supracitados se caracterizam principalmente pela exploração do tema do erotismo em cena e suas confluências com a violência, abordados muitas vezes através de experimentos com distintas linguagens, em diálogo com a dança e a performance, e com um humor que navega entre o *nonsense* e a paródia. Os projetos têm em comum também uma investigação sobre os limites da performatividade dos artistas envolvidos, em uma busca incessante por buscar materializar estados que podem ser alcançados em sua totalidade somente através de recursos imaginativos potentes, com os quais Bianchi desenvolve práticas criativas singulares a serem melhor analisadas ao longo deste artigo.



### *Mujeres al borde*

O trabalho de Bianchi dialoga com outras artistas mulheres, como é o caso da artista paulista Janaína Leite ou da diretora espanhola Angélica Liddell. Embora sejam trabalhos bastante diversos entre si, há em comum, para além do fato de serem mulheres que escrevem, dirigem e atuam em seus trabalhos, a mobilização de temas como o erotismo, a religião e a morte. Sob perspectivas de gênero que fogem de um formato esquemático, são elaboradas obras que buscam, em tempos atuais, desafiar as estruturas convencionais de teatro, apresentando perspectivas e estéticas alternativas e provocadoras, em diálogo com o cenário sociopolítico atual.

Bárbara dos Santos e Francis de Carvalho a identificam com esse movimento de encenadoras “de corpo presente na cena”, como Leonarda Glück e Grace Passô, que apresentam “um corpo duplamente envolvido com a cena, exigindo um duplo olhar: de dentro pra fora e de fora pra dentro, deixando rastros e reafirmando presenças” (SANTOS e CARVALHO, 2019, p. 80). Passô afirma que essa dupla relação com a cena coloca a encenadora em uma relação muito concreta com a criação, comunicando suas intenções em distintas instâncias, na escrita e na direção, mas também colocando através da atuação seus desejos como encenadora (SANTOS e CARVALHO, 2019).

Como Leite, Lidell, Passô e Glück, há no trabalho de Bianchi marcas “mais ou menos autoficcionais”, como quando em *O Tremor Magnífico* ela narra a história de uma tentativa de estupro sofrida por ela entremeada à narrativa do *impeachment* da presidenta Dilma e da violência perpetrada por Elizabeth Bathory<sup>3</sup>. A crescente produção conduzida por mulheres parece sempre escapar à universalização dos fatos: se a história dos homens é tida como universal, a das mulheres é pessoal, autobiográfica. São narrativas que parecem constantemente romper com um pacto de silêncio secular e levantar continuamente a questão “é necessário se expor tanto?” e suas variações.

Santos e Carvalho identificam esses exemplos provocando-nos a pensar o que a presença dessas artistas evoca enquanto ausência histórica:

---

<sup>3</sup> Elizabeth Bathory, também conhecida como a Condessa de Sangue, é uma figura histórica que teria perpetrado diversos crimes perversos, principalmente contra mulheres jovens.

Quantos corpos de mulheres, na função da encenação, ainda não tiveram seus rastros farejados, descobertos, analisados, estudados, divulgados? Seria possível pensar numa história da encenação a partir do trabalho das encenadoras? Quantas encenadoras figuram nos programas de disciplinas dos cursos de graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras? (...) Ora, falar do corpo no campo da encenação é também reivindicar a presença, ainda que na ausência (SANTOS e CARVALHO, 2019, p. 83).

Juliana Moraes, que também analisa essas produções na área da dança, identifica a difusão desses trabalhos com a terceira onda feminista e apresenta a hipótese de que esses trabalhos retomam a corporalidade do corpo “histórico” descrito no início do século XX, subvertendo a opressão que tais corpos eram sujeitados. Os trabalhos dessa “nova geração de coreógrafas, dramaturgas e intérpretes (...) apropriam-se do corpo em convulsão” (MORAES, 2022, p. 4). Seria marca dessa geração então as imagens de corpos que desafiam de alguma forma expectativas normativas de gênero e civilidade, através de

corpos que convulsionam, agitam-se, atacam o ar, a si mesmas e o outro repentinamente, atuam com espasmos inesperados, pausam catatonicamente, expõe-se sem pudor ora arrancando as roupas sem erotismo ora seduzindo o espectador com trajes curtos e olhares adocicados. São mulheres descabeladas ou que raspam seus cabelos, reviram os olhos, urinam, babam e se contorcem (MORAES, 2022, p. 20).

Bianchi definitivamente faz parte dessa geração e suas propostas vêm se desenhando em diálogo com esses trabalhos da cena contemporânea. Em seus trabalhos a temática do gênero sempre se manifesta - seja através da tensão de gênero em relação à ideia de “natureza”, em *LOBO*, ou a violência através da estrutura histórica, em *O Tremor Magnífico*, seja de forma mais direta, como no seu atual trabalho em que se debruça sobre o feminicídio e o estupro. Além da temática, as suas propostas de criação corporal e a própria condução das práticas apresenta um viés de gênero marcante, seja por fazer criações em diálogos com proposições teóricas de pensadores como Paul Preciado ou Rita Segato, seja por conduzir a criação de corporalidades que rompam com expectativas e normas de gênero heterocisnormativas e sexistas.

## Criação em processo

Os trabalhos de Bianchi costumam ter início através da escrita da dramaturgia, mas durante o processo de criação da encenação o texto vai se modificando radicalmente e se desenvolvendo, e as etapas de criação de Bianchi se sobrepõem e se contaminam. O que se mantém desde o início de seus processos são algumas “imagens principais” concebidas por Bianchi que definem a “essência do trabalho” (BIANCHI, 2019). São essas imagens que conduzem a dramaturgia inicial, mas também as práticas criadas em processo, já que para cada trabalho a artista cria procedimentos distintos de criação.

É característico de seus processos também uma relação imersiva com a criação. O trabalho desenvolvido por Bianchi exige um tempo extenso de estudo, aproximação, exploração e maturação. Os ensaios nos processos costumam ser frequentes e ter uma longa duração. O processo de *O Tremor Magnífico* se estendeu por um ano e meio e o atual trabalho de Bianchi já se estende por mais de dois anos<sup>4</sup>. Também as práticas propostas por Bianchi exigem um tempo dilatado para a sua exploração, pois, sendo práticas pouco convencionais, não há caminhos conhecidos pelos quais investigar e os artistas envolvidos no trabalho são convidados a descobrir caminhos a cada exploração.

Bianchi vai na contramão das formas de produzir da atualidade: a despeito do fato de todos os trabalhos de Bianchi terem sido feitos sem nenhum apoio financeiro durante a maior parte do processo<sup>5</sup>, ela trabalha com uma equipe grande de pessoas, por um período de tempo considerável e tem o estudo e a pesquisa de dispositivos como elementos imprescindíveis em seus processos.

---

<sup>4</sup> O trabalho atual, *Cadela Força*, começou a ser desenvolvido durante a pandemia, em 2020 e tem previsão de estreia em julho de 2023.

<sup>5</sup> *LOBO* foi concluído após um financiamento coletivo feito através de *crowdfunding*, que possibilitou a viabilização final do projeto.

## LOBO



Foto do espetáculo *LOBO*, em 2018. Foto: Mayra Azzi

O processo de criação e montagem do trabalho de *LOBO* iniciou-se em agosto de 2017 e o trabalho estreou no final de maio de 2018, no Teatro de Container, em São Paulo.

O trabalho é estruturado em quadros, compostos tanto por coreografia, como por cenas, projeções e texto. Feito junto a um número de artistas que varia de 15 a 25 performers do sexo masculino, *LOBO* se constrói através de um “coro de existência extrema” (BIANCHI, 2019) que compõe as diferentes camadas do trabalho. Pode se dizer que essa existência extrema afirmada por Bianchi se justifica de distintas formas: são extremos pela sua apresentação e ação - corpos nus que correm por cerca de 40 minutos segurando garrafas de vidro, sob o risco iminente do acidente e em estado de exaustão, rompendo “um dos acordos sociais tácitos mais fundamentais: o da não exposição pública do corpo sem vestes” (DAL COL, 2022, p. 25) e evocando tanto a sexualidade como a uma imagem originária, selvagem do homem - mas também por se colocarem como “fisicalidades subversivas e contra-hegemônicas” (DAL COL, 2022, p. 24) por romperem com acordos pré-estabelecidos relacionados a gênero, sexualidade, individualidade e coletivo.

*LOBO* toca na temática de gênero através de distintas imagens que se sobrepõem: homens “transam com o espaço”, transam entre si, dançam clichês da masculinidade, e criam distintas relações com Bianchi. O trabalho tem como uma de suas principais referências o Manifesto Contrassexual, de Paul Preciado, que propõe o fim dos contratos sexuais e de identidade de gênero que fazemos a partir da heteronormatividade, em uma rejeição à uma suposta “ordem natural das coisas”. Nesse sentido, grande parte das práticas realizadas no processo de criação de *LOBO* e que são colocadas em cena são experimentações eróticas, em uma exploração de todo o corpo e o espaço como superfícies sexuais, para além do código da penetração e do falo ereto como pressupostos para essas explorações. O falo é inclusive transformado, em um dos quadros da peça, em uma obra de “natureza morta” junto a flores e frutas. Segundo Bianchi:

*LOBO* é a insistência na tentativa de um novo pacto entre homens e mulheres. *LOBO* é o fracasso de um novo pacto entre homens e mulheres. Tentar desconfigurar os papéis sexuais dentro da própria obra, abraçar clichês, destruir, se perder. E cantar uma canção violenta de amor, em câmera lenta (BIANCHI, 2018, programa *LOBO*).

Bianchi por momentos personifica o próprio perigo contra eles, como quando aponta uma arma contra o coro e demanda que recitem um poema de Emily Dickinson como única forma de salvarem-se da morte, e, em outros, parece ser vítima desse corpo masculino que a persegue. *LOBO* remete aos algozes dos contos de fada e também, sobretudo, a uma relação selvagem com o gênero, em várias imagens de antropomorfismo em cena e na dramaturgia.

Tomando como outra referência central o romance *Frankenstein*, eles poderiam ser o monstro e ela, Mary Shelley, mas o que isso significa é alterado a todo instante. Em nenhum momento é possível chegar a uma conclusão que dure muito tempo, com Bianchi as imagens não são definitivas ou esquemáticas: como algoz, ela revela o profundo amor que sente por cada um deles, como vítima, ela termina devorando-os. Não há uma tese a ser defendida ou uma mensagem final, ou, como afirma um dos colaboradores do coletivo, Rafael Limongelli, “não há conciliação”

(LIMONGELLI, 2020), não há uma apresentação de uma saída para resolver a dinâmica entre os gêneros de forma pacífica e definitiva.

Em agosto de 2018, *LOBO* foi apresentado no Teatro Oficina, em um fim de semana que reuniu mais de 1500 espectadores. Sobre essas apresentações José Celso Martinez Corrêa comentou:

Eu achei maravilhoso o que eu acabei de ver agora. (...) Vocês conseguiram reviver todo o cimento, os canos, o espaço do Teatro Oficina. (...) Foi a coisa mais forte que esse espaço talvez já tenha recebido no sentido de revitalizar o espaço, de botar axé, *ânim*a no espaço. (...) Eu, por exemplo, eu participei o tempo todo, eu vivi junto, eu dancei junto às sonoridades, a trilha sonora é uma obra prima. Você vai ouvindo a trilha sonora e o corpo vai entrando no roteiro de uma maneira (...) Nós estamos abrindo nosso corpo para o mundo inteiro. É uma magia. Uma bruxaria o que vocês estão fazendo muito bem (CORREA, 2018).



Apresentação de *LOBO* no Teatro Oficina, em 12 de agosto de 2018. Foto: Mayra Azzi

O crítico e pesquisador teatral Valmir Santos escreveu sobre *LOBO*:

Uma criação inebriante em torno dos clichês do belo e do profano, capaz de jogar dialeticamente com o erotismo e expor quão pornográficas são as formas de manipulação do capitalismo. Carolina Bianchi é força motriz gregária na articulação de coletivos nos últimos anos em São Paulo, como este Cara de Caval



tureia a massa mutante de corpos masculinos com atravessamentos cinematográficos, pictóricos e muito tesão para reimaginar outros sentimentos vitais por meio das artes cênicas (SANTOS, 2019)

*LOBO* é feito sobre a tensão entre homens e mulheres, mas também entre a Natureza e a Civilização, e flerta constantemente com a possibilidade de subverter a natureza, reconfigurá-la, criar nova vida e novas formas de ser homem, ser mulher, ser no espaço. No entanto, tal como a criatura de Frankenstein, as novas formas são sempre compostas com pedaços mortos de vidas anteriores, sem conter uma superação reparadora das antigas formas.

### O tremor magnífico



Ensaio da peça em processo. Foto: Mayra Azzi

O trabalho *O Tremor Magnífico* contou com nove performers em cena e se iniciou no segundo semestre de 2018, em São Paulo. Assim como em *LOBO*, em uma residência aberta inicial foram explorados dispositivos de criação e práticas que

apontavam a nova obra. O texto começou a ser escrito entre dezembro e janeiro seguintes, e em fevereiro de 2019 os ensaios começaram em uma segunda residência artística, envolvendo somente os performers do trabalho, na Fazenda Santa Esther, em Amparo, região interiorana de São Paulo. Foram feitas ainda durante o processo três residências abertas<sup>6</sup> em São Paulo e uma em Cuba, no festival de Havana. O espetáculo estreou em março de 2020 e teve poucas apresentações, com a temporada interrompida devido à pandemia de covid-19. O crítico Amilton de Azevedo fala sobre o espetáculo:

Por fim, uma obra que me atrevo a colocar como espetáculo do ano (...) Bianchi orquestrava um mashup coeso entre construções e desconstruções da história – que o tempo todo parecia escapar por entre os dedos de uma mão buscando apreendê-la. Sagrado e profano passeavam em meio à uma performatividade xamânica que convidava o público a adentrar um bosque do inconsciente, entre mito, ficção, invenção e tantos tempos. Sobre uma imensa cama de referências, *O Tremor Magnífico* operava conjurações e evocações (cênicas?) numa encenação que assume e rejeita o ritual, transitando entre o erótico e a violência (AZEVEDO, 2020).

Se em *LOBO* Bianchi parece interessada em subverter a Natureza, em *O Tremor Magnífico* a artista mira a História. Existe um desejo claro em transformar as heranças históricas macabras em potência erótica e poética, mas sem negar que há, em algum nível, inscrita em nossos corpos uma simbiose entre as figuras do colonizador e o colonizado, do opressor e do oprimido. Há uma admiração por certos aspectos da cultura europeia – seus filósofos, seus artistas e escritores – e é inegável que parte de nosso imaginário foi construído a partir de um imaginário europeu. Ao mesmo tempo, essa admiração é sustentada junto a uma rejeição pelo processo colonizador violento e escravagista perpetuado por esse mesmo imaginário. Não há como dissociar esses dois aspectos: a cultura europeia não foi construída apesar da colonização, mas, em grande parte, por causa dela. Assumindo que esse processo é formador de nossa própria cultura e dos nossos corpos, Bianchi projeta uma relação

---

<sup>6</sup> Foram realizadas residências no Estúdio Fita Crepe, em julho de 2019, no SESC Santana, em novembro de 2019 e no espaço O Andar, em janeiro de 2020.



“sadomasoquista” com a História, em que se rejeita a colonização, mas é impossível livrar-se dela e dos sentimentos conflitantes com as suas consequências.

Durante o espetáculo havia um contínuo jogo de imagens que apareciam e desapareciam, ‘as coisas morrem e não morrem, não desaparecem, persistem, retornam, atualizam-se, e no mesmo lance, somem’ (LIMONGELLI, 2020, p. 105), como no próprio processo histórico, há repetições, ausências, fantasmagoria.



Ensaio do espetáculo em processo. Foto: Mayra Azzi

Uma das formas de lidar então com o que a artista chama de “*badtrip* eurocêntrica” é a figura do monstro, que volta à cena em *Tremor Magnífico*. São, em sua maioria, monstros fantásticos, principalmente da cultura europeia: vampiros, fantasmas e bruxas, que retomam um universo de filmes de terror e nos lembram que a História nunca está completamente enterrada: há sempre um retorno dos mortos e seres que atravessam os tempos. Bianchi concebe as imagens desses monstros sabendo que “toda imagem forte tem algo de fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como o fantasma que passa através das paredes” (SIMONDON, 2013, p. 14, tradução nossa). A artista conhece então a capacidade da imagem agir sobre a realidade e,

principalmente, elege certas imagens que tradicionalmente tem essa capacidade ampliada através de lendas e figuras construídas para gerar medo e lidar com aspectos misteriosos da existência.

As tensões de gênero voltam à cena neste novo trabalho, mas sob outro aspecto – menos pela oposição de imagens e mais pelas próprias narrativas históricas apresentadas. No caso *d’O Tremor Magnífico*, Bianchi trabalha com performers de ambos os sexos, mas as figuras históricas invocadas na obra são sempre mulheres: Joana D’Arc, Salomé, Condessa Elizabeth Báthory, Ana Mendieta, Virginia Woolf, Hilda Hilst, Emily Dickinson. Essas figuras aparecem como referências em distintas camadas, a fim de evidenciar o material misógino do qual a História é constituída, e como as relações patriarcais permeiam todos os campos da nossa existência. É abordado também o tema da figura da mulher cruel – o que seria a crueldade considerada “feminina” e como atos violentos executados por mulheres horrorizam mais do que os mesmos atos cometidos por homens, como se a violência fosse também um privilégio dos homens.

Como a própria História, *O Tremor* é permeado de “enunciados infinitos”, textos extensos que anunciam o passado e o futuro da peça e borram a linha do tempo, mesclando referências de distintas épocas sem apontar nunca a um fim: é impossível concluir a História. Assim como na peça anterior, Bianchi tampouco busca uma solução, uma via alternativa que nos leve a uma nova realidade utópica. No entanto, embora afaste veemente a possibilidade de uma sociedade alternativa idílica, apontam-se possibilidades de novos pactos – muitas vezes sexuais – capazes de interferir no tecido histórico e desestabilizar a ordem capitalista patriarcal.

É a partir das práticas propostas por Bianchi, dentro dos processos, mas também colocadas em cena, que se manifesta o desejo de criar novas formas de existência, partindo de uma reinvenção dos corpos baseada no imaginário. Se os processos históricos só foram possíveis por uma colonização do nosso imaginário, talvez o mais urgente seja destruir essa “imaginação colonial” e propor imaginários novos, lógicas distintas.

## Práticas imaginativas

Se em suas obras Bianchi recusa apresentar soluções para a realidade, podemos encontrar indícios evidentes de possibilidades alternativas de criação cênica em sua metodologia. Os processos são baseados em práticas que abarcam tentativas bastante particulares: “levitar” objetos, “transar com o espaço”, comunicar-se via “telepatia”, “tornar-se vulto”, correr no escuro de olhos fechados. São práticas que vão contra ideais de eficiência ou noções de linearidade e propõe experimentar lógicas distintas no tempo e no espaço, a partir do corpo dos performers. Algumas dessas práticas têm sido investigadas por Bianchi há vários anos e permeiam todas as suas produções, porém é bastante característico do seu processo a criação de procedimentos específicos para cada trabalho. O que todos esses procedimentos costumam ter em comum é uma orientação inicial de que se explore uma ação imaginada, mas sem a sua representação, em uma busca real de alcançar um objetivo a priori improvável.

Bianchi traz em suas propostas uma rejeição à visão mecanicista do corpo, construída principalmente com o estabelecimento do capitalismo e aprofundada de forma ainda mais brutal com o neoliberalismo - um corpo que deve ser funcional, individual e eficiente. Em suas práticas, Bianchi aposta em uma potência do corpo que remonta um imaginário pré-capitalista, em uma indissociabilidade entre corpo, natureza e o cosmos, cada um desses era percebido como

organismo vivo, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ com o resto [...] como um universo de signos e sinais marcados por afinidades invisíveis que tinham que ser decifradas, cada elemento - as ervas, as plantas, os metais e a maior parte do corpo humano - escondia virtudes e poderes que lhe eram peculiares (FEDERICI, 2017, p. 257).

Por ser exigido que houvesse uma observação constante de sinais e poderes ocultos, podemos supor que os corpos eram então mais permeáveis à imaginação e a uma percepção sutil de si e do entorno.

Bianchi parece ir na direção de reconquistar esse conhecimento perdido do corpo, recuperar o “conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos”

(FEDERICI, 2017, p. 257) perseguido na caça às bruxas durante os séculos XVI e XVII. Interessa-lhe uma dimensão misteriosa, não mapeada do corpo. Se a magia, a intuição e a imaginação eram vistas como ameaças para o estabelecimento do capitalismo, a busca por investigar práticas ligadas a essas formas pode ser uma chave para encontrar pactos alternativos.

Segundo Carolina Mendonça, parceira de trabalho de Bianchi e também investigadora desses procedimentos, são práticas que partem de conhecimentos não hegemônicos que acessam o corpo frequentemente através de uma ficção. Os exercícios não são, então, necessariamente “sobre fazer essas coisas, mas imaginar ‘se a gente pudesse...’, o que muda no corpo quando a gente estabelece essas ficções. E muda muito, é muito físico, é um conhecimento muito empírico” (MENDONÇA, 2019). A ficção aqui não possui, de forma alguma, um status inferior ao da realidade, mas contém em si a possibilidade de instauração de outras realidades. Bianchi afirma inclusive que a articulação de suas práticas se dá por “um desejo de sobrevivência dentro da realidade”, como uma tentativa de criar espaço para outras formas de comunicação, de relação entre performers entre si e no espaço.

As práticas de Bianchi surgem principalmente em uma tentativa de tornar o seu próprio imaginário em algo “praticável” e a partir de uma imagem “traduzir sensações” que aquilo lhe provoca (BIANCHI, 2019). Quando, por exemplo, começou o aprofundamento em sua pesquisa acerca do erotismo em cena, na tentativa de possibilitar ao corpo a exploração da amplitude de sensações e imagens que pode ser gerada por uma situação “erótica” surgiu, por exemplo, a prática de “transar com o espaço”, utilizada, de distintas maneiras, em *Mata-me de prazer*, *Quiero Hacer el Amor* (em que essa prática se torna o próprio programa performativo) e *LOBO*. A prática não consiste em uma ação fechada ou em qualquer simulação de uma relação sexual com o espaço. As respostas a essa proposição são diversas, partindo de provocações tais como “como se aproximar eroticamente do espaço? Como dar prazer ao espaço e sentir prazer nessa aproximação?”. Em franco diálogo com as proposições de Preciado, as respostas a essa proposição são diversas. Sobre essa prática, Limongelli elabora:

Fazer sexo com o espaço e seus povoamentos em variação contínua. Desorganizar os laços que atam os sujeitos, os verbos e os objetos. A performance agencia corpos humanos e não humanos na composição de máquinas (técnicas e sociais). Máquina de guerra meio torpe, surubão pós-pornográfico. Na orgia disparada por Bianchi, performers despossuídas de suas sujeições reconectam a possessão de si mesmas em ações disruptivas, como “acariciar com prazer o teclado do telefone público” e “penetrar com o punho o porta-guarda-chuvas” e “roçar com carinho as escápulas no caule de uma planta” e “friccionar com fúria o totem-informativo contra o chão” e “amassar o rosto com tesão contra a parede de vidro” e “abrir com ternura e sensualidade as pernas da porta de vidro” etc. (LIMONGELLI, 2020, p.107)



Grupo de performers faz a prática de “transar com o espaço” em cena de LOBO, no Teatro Oficina, em 2018. Foto: Mayra Azzi

As práticas se caracterizam então também por não serem formadas por instruções detalhadas para as quais existem respostas previsíveis, de maneira que Bianchi nunca sabe com precisão o que surgirá da exploração de uma prática. Assim, através de orientações com um vocabulário pouco convencional e de interpretação aberta, Bianchi cria situações imaginárias para os praticantes, em um contexto que não busca a representação dessas situações, mas a tentativa verdadeira de alcançar

tais situações. Instruções como “encontrar uma dupla e transmitir uma mensagem telepaticamente”, ou “dançar com um fantasma”, demandam necessariamente o uso da imaginação na resposta. Segundo Bianchi:

Se eu digo “nós vamos transar com o espaço” isso não é um vocabulário comum. O espaço não está aí para ser transado, teoricamente (...). Mas a sua imaginação pode dizer: “isso aqui é um amante, essa cadeira e eu vamos nos conectar aqui e a minha matéria e essa matéria vão se atravessar sexualmente” (BIANCHI, 2019).

Durante o processo também há sempre a possibilidade de variações e transformações dos procedimentos. Por vezes as práticas são feitas para darem conta de demandas das cenas, criando os estados corporais desejados pela direção e em outros casos as práticas são reorganizadas para elas mesmas constituírem uma cena. De alguma forma sempre há uma articulação entre os dois momentos, ainda que eles se mantenham distintos. Na criação de *O Tremor Magnífico* é evidente como a articulação justa entre as práticas e as cenas se dá em distintas camadas. Os exercícios de “telepatia”, por exemplo, praticados em distintos trabalhos de Bianchi, servem como base para a comunicação dos performers em cena, que em momentos diversos devem executar uma série de ações juntos sem que haja uma marca do momento em que essas ações devem acontecer. Ainda que não seja realizado um exercício de “telepatia” durante a peça, o desenvolvimento dessa prática é fundamental para dar conta das demandas das cenas. Outra prática muito explorada nesse processo foi a da “levitação”, em que os performers buscam “levitar” objetos ou a si mesmos. Essa prática foi desenvolvida em um exercício de “levitação” de facas que conduziu uma forma de exploração deste objeto usado em uma cena em que os performers exploram movimentações com facas de diversos tamanhos. Mais do que de fato aprender a “levitar” ou a usar a “telepatia”, é a qualidade atingida nessa busca e os caminhos encontrados pelo corpo nessa imaginação ativa que interessam a Bianchi em sua criação.

Embora as práticas rompam com as ideias tão familiares de “certo ou errado”, isso não significa que não há um rigor no exercício desse imaginário, principalmente um rigor justamente em se desfazer do impulso de “tentar acertar”.



Em *LOBO*, a artista relata o desafio de insistir em que os performers agissem legitimando a intuição como um saber performático:

Eu falava para eles que eu não ia marcar, eu me recusava a marcar as cenas (...) eu não dirijo assim. Por mais que algumas coisas a gente foi coreografando, a cena do cinema, por exemplo, é uma cena super coreografada, super. Mas ela parte de uma coisa não-coreografada, aquela entrada deles, eles entram quando eles querem. E essa era minha negociação com eles. Eu falava para eles “se vocês ficarem dez minutos para entrar, eu vou esperar dez minutos, vocês só podem entrar quando vocês souberem que vocês estão juntos, ligados por algo que é muito maior que vocês”. Essa cena até hoje é um parto, eles não conseguem fazer sem combinar, e eu via eles combinando e eu ia lá furiosa, gritava “vocês estão combinando, vocês têm medo da intuição!!” (BIANCHI, 2019).

Quanto não ligadas a possibilidades fantásticas – como ser possuída por um demônio ou tornar-se invisível – as práticas exploradas por Bianchi manifestam o desejo por estados de performatividade ligados a situações ou emoções intensas e nas quais há um nível considerável de descontrole: apaixonar-se, sonhar, transar. Assim, como muito bem analisado por Renan Marcondes, Bianchi opera em um lugar do teatro performativo que coloca as noções mais tradicionais de performatividade em risco, seja por muitas vezes “dessubjetivar este eu centralizado” (MARCONDES, 2019, p. 191) através do constante movimento coletivo - seus três últimos trabalhos são majoritariamente feitos em coralidade - seja por partir de ficções para criar fisicalidades reais. Não há representação de sexo na prática de “transar com o espaço” ou de “levitar objetos”, mas uma tentativa de cada performer e do coletivo de se colocar nessa imagem, o que produz ações e estados psicofísicos reais em cena, em um caminho de criar também emoção enquanto proposta performativa (MARCONDES, 2019), o que também desestabiliza noções de agência na performance.

Essa tentativa comprometida em relacionar-se com as imagens propostas leva seus performers a estados de presença bastante “extremos”, como afirma Bianchi. Há sempre o interesse em criar experiências que demandam

um esforço, e acho que esse esforço vem desse extremo, é um esforço emocional, é um esforço físico. (...) o corpo extremo como esse corpo vivo que está tomando decisões nessa cena, não está em

transe e não está preocupado em repetir algo que deu certo (BIANCHI, 2019).

Ao identificar a fisicalidade construída por esses corpos com as imagens históricas da histeria, Moraes os identifica como “prodigiosos, que aguentam muito mais do que o corriqueiro” (MORAES, 2022, p. 17). Francisco Dal Col, pesquisador e performer da Cara de Cavalo relaciona a produção desses corpos com o “corpo fenomênico” de Erika Fischer-Lichte ou o “estado cênico” descrito por Eleonora Fabião (DAL COL, 2022). Seria um corpo que articula vitalidade e sensualidade intensas, em conexão atenta com o sujeito, com o coletivo e com o espaço.

### **Performatividade, artifício e imaginação**

Junto ao desejo de explorar essa performatividade, Bianchi frequentemente cria em suas peças imagens ambiciosas, influenciadas muitas vezes pelas referências que traz do cinema de horror e da arte barroca, e gera uma tensão entre o que há de mais representativo no teatro – truques, artifícios – e a performance.

Em *LOBO*, por exemplo, o momento de transar com o espaço, em que a performatividade supracitada é explorada, é seguida pela “cena do cinema” em que Bianchi é perseguida por esse coro de homens que a filma e exige que ela repita frenética e dramaticamente a frase “eu te dei os melhores anos da minha vida, mas não tem problema, porque no fim o amor sempre vale a pena” até o momento em que ela ataca seu par romântico, arranca seus intestinos e come suas vísceras, por meio de efeitos especiais.

Bianchi une a sua paixão pelo que há de antigo no teatro - as narrativas trágicas, os longos monólogos, a imagem barroca - ao desejo de criar espaço para que tais estados de “existência extrema” surjam. O que articula esses universos é o interesse de Bianchi pela imaginação, expressa tanto no seu desejo de criar imagens impactantes quanto de criar estados psicofísicos através da imaginação do performer. Porque a performatividade proposta pela diretora se dá justamente através da imaginação, ela não como uma negação da realidade, mas uma forma de relação com



a realidade. A artista parte do entendimento da imaginação não como uma reprodução fotográfica do mundo, mas como uma ação, uma prática que exige um esforço e que pode ser aperfeiçoada, refletindo e construindo a nossa relação com o mundo.

Como dito anteriormente, embora a imaginação seja usada com frequência em distintas práticas e processos de criação dentro das artes da cena, na maioria das vezes ela é dada como automática e aparece mais como um aspecto implícito de dispositivos do que como um dispositivo em si. Há, de modo geral, uma tendência em preocupar-se mais com a imaginação como uma vaga “fonte de criatividade” do performer na criação, do que com formas de manter a imaginação do performer ativa em cena e de agir através da imaginação.

No trabalho de Bianchi, no entanto, a imaginação é componente fundamental de suas práticas e não é somente sobre o público que ela age, mas exerce força sobre o corpo dos performers em cena. Mais do que isso, a imaginação não é mera ferramenta para atingir um objetivo em seu trabalho, mas a imaginação já constitui uma ação em si, imaginar não é o meio, mas o fim. O seu objetivo final é a materialização da imaginação no espaço e no corpo dos performers.

As formas de abordagem da imaginação são múltiplas e compõe várias fases do trabalho. Muitas vezes a preparação para um exercício consiste em imaginar alguma interferência no corpo, como por exemplo visualizar e sentir que todo o corpo está cheio de abelhas, o que pode evoluir para uma exploração de movimento e uma imaginação sobre o corpo do outro ou sobre o espaço. Frequentemente é necessário ativar e manter a imaginação ativa durante todo o exercício. Dentro das práticas, as propostas de Bianchi buscam o desenvolvimento de uma “sensibilidade imaginativa”, em que o performer ativa a sua percepção do corpo e do espaço através da imaginação, e a observação de eventos sutis se mistura à “percepção” de eventos imaginados. A finalidade dos exercícios com a “telepatia”, por exemplo, não está em uma comunicação não-verbal eficiente, mas habilitar no praticante uma sensibilidade a eventos sutis, uma percepção aguçada em relação ao outro.

É comum que a orientação para esse tipo de exercícios seja a de perceber sinais no espaço, como marcas invisíveis no ambiente possíveis de serem capturadas

pela percepção. Mathieu Bovier, em artigo escrito sobre o trabalho de Loic Touzé, define a “telepatia” como “afecção à distância” e afirma que o trabalho telepático nas artes tem como “único pré-requisito para o exercício a suspensão de todos os juízos e a adesão temporária a essa ficção constituinte: vamos dançar por ‘telepatia’” (BOVIER, 2016, p. 1). A “telepatia” torna-se então uma forma de indivíduos terem uma imaginação compartilhada, e acreditarem, juntos, na mesma ficção.

É importante reafirmar que há uma a criação e habilidades desenvolvidas pelas pessoas ao se colocarem na direção de um objetivo a priori impossível. Se as práticas movimentam forças que deslocam o indivíduo do ponto inicial e o aproximam desse impossível através da imaginação, isso já é uma conquista bastante significativa. Bianchi se interessa também pela potência criativa gerada nessa imaginação compartilhada:

será que eu me comunico com você por telepatia? Será que dá certo? A gente já viu que as vezes dá, porque a gente já abriu os olhos e viu as pessoas dançando juntos...aquilo pode ser uma coincidência, pode ser que alguém estivesse espiando...eu não sei! Eu não sei, mas tem uma parte desse trabalho que é imaginar, que é criar, quer dizer, hoje aqui a gente vai acreditar que isso deu certo. E eu acho isso de um poder, sabe? Acho isso de um poder que é gigantesco (BIANCHI, 2019)

A construção de corporalidades através dessa imaginação compartilhada como estratégia sugere que a imaginação encarada enquanto prática é uma forma potente não somente de criação artística, mas de apontar caminhos para outras formas de relacionar-se com a realidade. Se a imaginação pode operar como um intermediário entre o ser e o mundo, sendo construída a partir da nossa relação com esse, mas também sendo imprescindível para criação da própria realidade, trazer a imaginação para o primeiro plano e propor outros imaginários parece ser uma forma fundamental de criar novos espaços no campo artístico e de criar fissuras no tecido do real que possam também apontar outras possibilidades fora das lógicas hegemônicas estabelecidas.

## Referências

AZEVEDO, Amilton. Retrospectiva 2020, incandescência: a chama (como) fantasma in **Ruína Acesa**. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/retrospectiva-2020/>. Acesso 14 de fevereiro de 2023.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: LPM, 1987

BIANCHI, Carolina. **Projeto de LOBO**. São Paulo: 2018

BIANCHI, Carolina. **Entrevista**. São Paulo, 29 de março de 2019.

BOUVIER, Mathieu. **Faire une danse par telepathie**. Disponível em: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/faire-une-danse-par-telepathie>. Acesso: em 06 de maio de 2019.

CORREA, José Celso Martinez, (Transcrição de um áudio enviada para a produção de Carolina Bianchi após a apresentação de *LOBO* no Teatro Oficina no dia 12 de agosto de 2018) in: **PROJETO LOBO**, 2018

COSTA FILHO, J. Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum. **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 276-287, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p276-287. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/155853>. Acesso em: 30 jan. 2023.

DAL COL, Francisco Lima. **Corpos radicais em coralidade: experiências em coralidades performativas na cena paulistana do começo do séc. XXI**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2022.

DALGALARRONDO, Luísa Jacques de Moraes. **Anatomia imaginada: imaginação na construção do corpo nas artes da cena**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1995.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e A Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. 1ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo**. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LIMONGELLI, Rafael. Sem conciliação! Rangidos da luta insubmissa do teatro de Carolina Bianchi in **Linha Mestra**, N.41, P.101-111, <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2020n41p101-111>, maio.ago.2020

MARCONDES, Renan. Emocionam-me: o performativo em risco. **Rapsódia**, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 185-202, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153446>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MENDONÇA, Carolina Ferreira. **Entrevista**. São Paulo, 03 mai. 2019.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. Coreografia da Histeria: corpos convulsivos e empoderamento feminino na cena paulista in **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SANTOS, B. T.; CARVALHO, F. W. de. Rastro como presença de uma ausência: sete movimentos dos corpos de encenadore(a)s. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.14393/RR-v6n2a2019-05. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46244>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SANTOS, Valmir. **Violência, beleza, vertigens** Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-que-assistir-na-6%C2%AA-mostra-internacional-de-teatro-de-s%C3%A3o-paulo-cb326b28f24>. Acesso: 29 de Janeiro de 2020

SIMONDON, Gilbert. *Imaginación e Invención*. 1 ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Recebido em: 17/02/2023

Aceito em: 28/04/2023

## O TRABALHO DO ATOR E EMOÇÕES: UM DIÁLOGO ENTRE NEUROCIÊNCIA DAS EMOÇÕES E MEMÓRIA DAS EMOÇÕES DE STANISLAVSKI

Ronald Rosa<sup>1</sup>

Bárbara Tavares dos Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo demonstrar, por meio do diálogo da neurociência das emoções e o conceito de memória das emoções de Constantin Stanislavski (1863 – 1938), a importância das emoções humanas no trabalho de ator/atriz em processos de criação cênica. Também faz parte deste estudo a exploração do conceito de imagem mental que possui correspondente no campo da neurociência e das artes cênicas, assim como, a reflexão do corpo como potência de criação artística, sendo a emoção uma reação a estímulos ambientais ou cognitivos que podem contribuir significativamente para processos criativos. Para fomentar o diálogo entre teatro e neurociências é apresentado um breve panorama histórico em que a arte se relaciona com as ciências médicas, transversalizada pela filosofia moderna, partindo da concepção de corpo e culminando nos escritos do neurocientista português Antônio Damásio (1994) sobre o processo neurofisiológico e a interpretação das emoções humanas. Realiza-se um estudo sobre as contribuições da neurociência das emoções para o trabalho de ator/atriz na composição artística orgânica.

**Palavras-chave:** Ator; Teatro; Neurociências; Corpo.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (2019) e Licenciatura em Artes Visuais pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2022). Especialista em Docência na Educação Superior pela Universidade Estadual de Londrina (2020) e Neurociências (2022) pela mesma Universidade. Especialista em Arte e Educação Contemporânea pela Universidade Federal do Tocantins e mestrando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente é Coordenador de Projetos Sociais do Centro de Proteção Assistencial à Saúde e à Educação de Cambé. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral e Coordenação de Projetos. E-mail para contato: ronaldrosa97@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Artes pela Unesp - SP, mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ, graduada em Interpretação Teatral pela UnB - Brasília, licenciada em Artes pelo (Proform) Universidade Católica de Brasília. Atualmente é professora assistente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT. Foi coordenadora de Área do Programa Institucional de Iniciação a Docência PIBID de 2014 a 2017. Foi professora do curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília de 2005 a 2009. Foi Professora efetiva de Artes da Educação Básica/Secretaria de Estado de Educação de Brasília de 2010 a 2013. Trabalhou como coordenadora artística de 04 Edições do Festival de Teatro na Escola, projeto da Fundação Athos Bulcão e do Banco do Brasil voltado para a formação de professores-encenadores e estudantes da rede de Ensino Básico das escolas públicas do (DF). Desenvolve pesquisas e projetos na área de Artes, com ênfase no Ensino de Teatro, estudos sobre Método Autobiográfico na formação de professores. direção-encenação, teatro político, relações entre Teatro Cinema, Televisão e Performance. E-mail para contato: barbara.tavaresreis@mail.uft.edu.br

## THE ACTOR WORK AND EMOTIONS: A DIALOGUE BETWEEN THE NEUROSCIENCE OF EMOTIONS AND STANISLAVSKI'S EMOTION MEMORY

**Abstract:** This work aims to demonstrate, through the dialogue between neuroscience of emotions and Constantin Stanislavski's (1863-1938) concept of emotional memory, the importance of human emotions in the work of actors/actresses in scenic creation processes. This research also includes exploring the concept of mental imagery, which has a corresponding field in neuroscience and performing arts, as well as reflecting on the body as a potential for artistic creation, where emotions are a reaction to environmental or cognitive stimulation that can contribute significantly to creative processes. To foster the dialogue between theater and neuroscience, a brief historical overview is presented where art relates to medical sciences, from the perspective of modern philosophy, starting from the conception of the body and culminating in the writings of Portuguese neuroscientist António Damásio (1994) on the neurophysiological process and interpretation of human emotions. The study explores the contributions of neuroscience of emotions to the work of actors/actresses in organic artistic composition.

**Keywords:** Actor; Theatre; Neuroscience; Body.

## Introdução

A compreensão das emoções humanas tem sido um assunto de interesse em diversas áreas do conhecimento, incluindo a neurociência e as artes cênicas. Enquanto a neurociência busca desvendar os processos biofisiológicos e neurais envolvidos na experiência emocional, a memória das emoções de Stanislavski (2021), é o recurso técnico pelo qual os atores podem despertar emoções já vivenciadas, corporalmente, para acionar a atividade criativa.

Dessa forma, o presente estudo configura-se numa reflexão que envolve a neurociência das emoções e o conceito de memória das emoções de Stanislavski. Trata-se de um estudo teórico-reflexivo que tem como objetivo realizar um levantamento de possíveis contribuições da neurociência das emoções para o trabalho de criação de atores e atrizes nas artes cênicas. Para esse propósito realiza-se um diálogo entre filosofia, a neurociência e o teatro, tendo o intuito de focar os pontos necessários para coadunar a discussão interdisciplinar proposta.

É importante esclarecer que o estudo considera a filosofia com mediação necessária para discutir teatro e a neurociência, sem, contudo, ter a intenção de simplificar áreas de conhecimento, mas, tentando compreender como a articulação entre os campos, possibilita diálogos entre arte e ciência. Assim, são apresentados pensamentos filosóficos de natureza e tradição diversa, mas, que convergem, no debate intentado, para um único *lócus*: o corpo.

Dessa forma, as reflexões propostas se direcionam para o corpo do ator/atriz em seus processos de criação teatral. O estudo busca contribuir, por meio do debate e da fundamentação teórica, com as práticas de atuação. Para tal finalidade, o trabalho inicia com a perspectiva filosófica moderna assumindo o corpo como o cerne do debate.

### Alguns postulados sobre o corpo na filosofia de descartes, espinosa e nietzsche

A filosofia moderna contribuiu para os estudos relacionados ao corpo e à mente. Um dos nomes é o de René Descartes. O filósofo defende a separação entre matéria e espírito, ou corpo e mente. De acordo com Descartes (2005), a mente é a *res cogitans* (consciência), ou a coisa pensante, entendido como sujeito de toda atividade do intelecto, enquanto o corpo seria *res extensa*, extensão no espaço (comprimento, largura e profundidade), ou seja, aquilo que ocupa lugar no espaço, trata-se do mundo corpóreo material.

Para Descartes (2005, p. 6), “a alma humana é distinta do corpo, o que significa que ninguém até o momento conseguiu demonstrar a conexão entre essas duas coisas”. Essa divisão permitiu ao filósofo compreender partes distintas do ser como duas coisas diferentes, uma ideia que foi fundamental para o entendimento da emoção humana.

A emoção, para Descartes (2005), é uma reação do corpo à percepção que a mente tem do mundo exterior. Isso significa que a emoção é um fenômeno que ocorre no corpo e que pode ser observado de forma objetiva. Ao mesmo tempo, a emoção é também uma experiência subjetiva, que ocorre na mente do indivíduo.

A ideia de separação entre corpo e mente proposta por Descartes (2005) é conhecida como dualismo cartesiano. Essa visão dualista influenciou muitas áreas do conhecimento, incluindo a psicologia, filosofia da mente e até as artes. Descartes, em sua época, contribuiu significativamente para o entendimento das emoções, pois permitiu a concepção da emoção como algo separado do corpo e da razão.

Pois cumpre notar que o principal efeito de todas as paixões nos homens é que incitam e dispõem a sua alma a querer as coisas para as quais elas lhes preparam os corpos; de sorte que o sentimento de medo incita a fugir, o da audácia a querer combater e assim por diante (DESCARTES, 1973, p. 242).

Pela proposição de Descartes depreende-se que os movimentos do corpo podem causar paixões na mente que, por sua vez, podem, indiretamente, influenciar a realização das ações físicas e movimentos corporais. Por isso, Santos (2016, p. 21) afirma que Descartes transforma a concepção de emoção que se tinha até então,



“ele adiciona ao conhecimento vigente da época, a ideia de que as emoções eram sentidas através de emoções viscerais”. Então, a despeito da dicotomia do pensamento cartesiano, Descartes conduz à compreensão de que as emoções estão situadas no espaço corporal.

Espinoza (1983) foi outro nome da filosofia que contribuiu com os estudos sobre o corpo e a mente. De acordo com Damásio (2004), os escritos de Espinoza possuem grande importância para a neurobiologia, embora não tenham se originado de práticas científicas, mas da percepção sobre a condição humana. Uma das contribuições de Espinoza (1983) que se relaciona com as concepções contemporâneas é a de que as emoções resultam da relação do corpo e objeto externo. Essa relação entre o espaço-corpo e o objeto externo, Espinoza (1983, p. 184) chamou de afecções, conforme o filósofo “por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções”.

Ainda sobre as afecções, Espinoza (1983, p. 14) afirma que são “afecções do ente aqueles atributos sob os quais conhecemos a essência ou a existência de cada ente, mas que só se distinguem delas por uma distinção de razão”. Sendo assim, as afecções são estímulos do objeto externo que potencializam as ações do corpo. Para ele, mente e corpo são uma única substância, que se expressa de formas diferentes, mas que estão interligadas de forma inseparável.

Segundo Espinoza (2014, p. 126), “como o primeiro objeto do qual a mente adquire conhecimento é o corpo, daí resulta que a mente tem por ele amor e assim lhe está”. Dessa forma, a mente e o corpo são entendidos como uma unidade, em que a ação de um afeta diretamente o outro. A mente, por exemplo, pode influenciar o corpo a partir de suas percepções e emoções, enquanto o corpo também pode afetar a mente por meio de sensações e experiências.

Embora ainda exista a dicotomia entre corpo e mente, a ideia de que ambos se relacionam e modificam o espaço-corpo conduziram as pesquisas sobre neurociências das emoções para outro caminho.

Diferentemente da dicotomia corpo e mente, o filósofo moderno Nietzsche questiona a oposição entre sujeito e objeto que fundamentou a história da filosofia ocidental. De acordo com Nietzsche (2014, p. 75), o “eu” é apresentado como

produto do corpo, “tu dizes eu e te orgulhas dessa palavra. Mas ainda maior – algo que não queres acreditar – é o teu corpo e sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu”. Dessa forma, para Nietzsche, o “eu” é formado pelo corpo e, a partir de uma afecção originária, de um ser tomado e decorrido por uma possibilidade de vir a ser, que o homem pode vir a se compor.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (...). Essa pequena razão que tu chamas de ‘espírito’, ó meu irmão, é um pequeno instrumento do teu corpo e um brinquedo da tua grande razão (NIETZSCHE, 2014, p. 73).

Dessa maneira, Nietzsche (1995) defende em seus escritos a importância da compreensão da mente e do corpo como uma unidade inseparável na produção da experiência humana. Ele acredita que as emoções são uma forma de comunicação do corpo com a mente, o que as torna uma parte fundamental dessa relação. Para o filósofo, as emoções são essenciais para a vida humana e não devem ser reprimidas, mas sim expressas e compreendidas. Além disso, Nietzsche (1992) discute em suas investigações a importância da arte e da cultura como formas de lidar com as verdades mais duras e complexas da vida, o que sugere que a compreensão das emoções e do corpo são essenciais para a criação e compreensão da arte e da cultura.

Em síntese, Descartes, Espinoza e Nietzsche são filósofos, com pensamentos de naturezas diversas, que contribuíram para o estudo do corpo e das emoções, e suas teorias têm influenciado diversas áreas do conhecimento como a arte e a neurociência. Enquanto Descartes (2005) estabeleceu a ideia de separação entre corpo e mente, Espinoza (1983) e Nietzsche (1992) apontam para a necessidade de compreender a relação entre esses dois aspectos e sua importância para a experiência humana. Assim, as mudanças do pensamento filosófico impactaram e repercutiram diretamente nos estudos da neurociência, e da relação entre o corpo e as emoções no teatro, conforme será discutido a seguir.

## Entramando os primeiros fios entre a neurociência e o teatro

A compreensão da relação entre mente e corpo é fundamental para o estudo da neurologia e da neurolinguística, áreas em que Pierre Paul Broca (1824 – 1880) se destacou com sua descoberta da área de Broca no cérebro humano. A partir dessa descoberta, foi possível compreender a relação entre o cérebro e a linguagem, o que levou a avanços significativos na área da comunicação e da compreensão das emoções. De acordo com Moraes (2020, p. 30), essa estrutura foi chamada de sistema límbico, “um dos principais responsáveis pela regulação e controle de determinados comportamentos voltados à distinção de situações que trazem satisfação, agradam ou não o indivíduo”. Ainda de acordo com o pesquisador, “esse sistema de células nervosas foi identificado como um dos reguladores da emoção” (MORAIS, 2020, p. 30). A compreensão da mente e do corpo como uma unidade inseparável, defendida por Nietzsche, também é um princípio fundamental para o entendimento da neurologia e da neurolinguística, áreas em que Broca realizou importantes contribuições (JAY, 2002, p. 250-251; DUVERNOY, 2005, p. 5-6; DEACON, 2017, p. 212-225).

É importante destacar que, na era moderna, buscava-se a explicação sobre o funcionamento do sistema emocional e, no final do século XIX, a ênfase foi dada à relação entre o encéfalo e as emoções. Contudo, neste ensaio, a fisiologia da emoção será fundamentada e discutida tendo como objetivo compreender o processo neurobiológico no trabalho de ator/atriz, observando como se desenvolve a arte das emoções. Assim, ao entender como o cérebro e o sistema nervoso estão envolvidos na criação e expressão emocional, espera-se contribuir com o aprimoramento da atuação no contexto da criação cênica.

O sistema nervoso tem diversas especificidades, como as vias aferentes – responsáveis por conduzir as informações dos estímulos ao sistema nervoso central (SNC) – e vias eferentes – que executam as ações por meio das ordens do SNC. O trânsito das informações pelas vias do sistema nervoso afeta diretamente as emoções, consideradas como reações psicofisiológicas. Conforme Moraes (2020, p. 27), as estimulações podem provocar respostas em três bases fundamentais do indivíduo, “fisiológica, comportamental e cognitiva”. À vista disso, Damásio (2012, p.

20) afirma que “o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos”.

Nesse sentido, partindo dos estudos de Damásio (2012), são concebidas as relações do corpo e emoções com o meio que o rodeia. Sobre as emoções, o sentimento e a razão ele afirma que “os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição” (DAMÁSIO, 2012, p. 20). Durante muito tempo, a mente e o corpo foram tratados como algo distinto, compreendidos como uma dicotomia (conforme já foi apontado em Descartes), o que caiu por terra com o avanço das pesquisas em neurociências durante o século XX. Destarte, o neurocientista supracitado defende que os fenômenos mentais só podem ser compreendidos categoricamente se considerado o contexto em que o organismo se relaciona com o ambiente, denotando que o corpo e a mente estão intrinsecamente relacionados e contextualizados socialmente.

Desse modo, as emoções integram as ações fisiológicas e decorrem de um conjunto estrutural e funcional de diversos sistemas e ao mesmo tempo se relaciona e provoca alterações no organismo. Os indivíduos estão programados para responder de forma emocional aos estímulos sensoriais, sendo assim, a presença de estímulos que apresentam perigo ao indivíduo pode gerar respostas emocionais, basta os córtices sensoriais identificarem e classificarem o objeto presente no meio ambiente.

A resposta emocional segue por vários caminhos no organismo, Damásio (2012) explica que quando há um estímulo, ele segue por vias aferentes e ativa a amígdala, a partir da ativação surgem várias respostas internas: musculares e viscerais. Mas essa não é a única região do encéfalo capaz de interferir nas emoções, por exemplo, o hipotálamo quando promove a secreção de substâncias químicas é capaz de estimular respostas emocionais. Essas respostas se tornam visíveis aos olhos humanos quando acionam a musculatura, seja ela facial ou dos membros periféricos.

As emoções desencadeiam uma série de processos no corpo humano, como é o caso da sensação da emoção. De forma resumida, a sensação da emoção é a

percepção do estado corpóreo que se pode terem relação às alterações causadas pela emoção, é possível dizer que é um estado de consciência. A consciência do que está acontecendo no organismo proporciona a estratégia de proteção ampliada. Por conseguinte, Damásio (2012, p. 131) afirma,

se vier a saber que o animal ou a situação X causa medo, você tem duas formas de se comportar em relação a X. A primeira é inata, você não controla. A segunda forma baseia-se na sua própria experiência e é específica de X.

Desse modo, o neurologista citado acima explica que “se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que os rodeia” (DAMÁSIO, 2012, p. 97). Toda percepção do indivíduo é formada pela interação organismo e mundo, com isso, Damásio apresenta o conceito imagens perspectivas. O produto da interação organismo e meio ambiente chega à mente sob a forma de imagens. A formação das imagens acontece

se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras. As imagens assim formadas chamam-se imagens perspectivas (DAMÁSIO, 2012, p. 102).

As imagens perspectivas podem ser evocadas em outros momentos, ou seja, o indivíduo tem a capacidade de recuperar uma imagem do passado e reorganizá-la e planejá-la de acordo com as demandas sociais e ambientais em que o organismo está exposto a estímulos. Damásio (2012, p.102) explica que “essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como imagens evocadas, em oposição às imagens de tipo perceptivo”.

Em relação à construção das imagens na mente, a formação delas envolve a percepção, memória e raciocínio. A partir do ponto de vista da neurofisiologia,

a atividade nos córtices sensoriais iniciais, quer seja desencadeada pela percepção ou pela evocação de recordações, é um resultado, por assim dizer, de processos complexos que operam

insidiosamente em numerosas regiões do córtex cerebral(DAMÁSIO, 2012, p. 103).

A formação dessas imagens na mente envolve a percepção, a memória e o raciocínio. O encéfalo é capaz de integrar informações sensoriais e criar uma representação mental coerente da realidade percebida. O neurologista defende que a atividade nos córtices sensoriais é um resultado de processos complexos que ocorrem em várias regiões do cérebro e envolve a interação de neurônios e sinapses.

O conhecimento, fruto das experiências vividas pelo indivíduo, é incorporado em representações dispositivas, o que significa que quando uma imagem é evocada ocorre ativação neuronal e essa ativação desencadeia a ativação de outros neurônios, o disparo decorrente da ativação dos neurônios gera a modificação sináptica. Para ilustrar, imagine um ator que em seu processo criativo, decide evocar imagens de sua infância, a evocação dessa imagem desencadeará a ativação neuronal responsável por essa imagem, mas além disso, a formação de novas sinapses ocorrerá decorrente da evocação e das nossas experiências vivenciadas pelo indivíduo. Sobre as representações dispositivas Damásio (2012, p. 109) afirma, “as representações dispositivas constituem o nosso depósito integral de saber e incluem tanto o conhecimento inato como o adquirido por meio da experiência”.

Uma representação dispositiva é uma potencialidade de disparo dormente que ganha vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão, a um determinado ritmo, num determinado intervalo de tempo e em direção a um alvo particular, que é outro conjunto de neurônios (DAMÁSIO, 2012, p. 109).

As emoções são classificadas como primárias e secundárias, de acordo com Damásio (2012, p. 131), as primárias são inatas, ou seja, não precisam passar pelo processo de aprendizagem, “dependem da rede de circuitos do sistema límbico, sendo a amígdala e o cíngulo as personagens principais”. Enquanto a emoção secundária ou social são aquelas aprendidas em decorrência das experiências do indivíduo. As emoções secundárias podem ser atribuídas às imagens evocadas, e por conta da atribuição de emoções a imagens, “verifica-se uma mudança no estado

corporal definida por várias modificações em diferentes regiões” (DAMÁSIO, 2012, p. 132).

Ainda sobre as emoções secundárias, é importante destacar que

disposições pré-frontais adquiridas, necessárias para as emoções secundárias, são distintas das disposições inatas, aquelas necessárias para as emoções primárias, a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo (DAMÁSIO, 2012, p. 133).

Nessa perspectiva, é possível compreender que a emoção é um movimento para fora, que ocasiona alterações do estado do corpo podendo ser ou não percebidos externamente.

O movimento que ocorre no sorriso espontâneo se diferencia do sorriso que ocorre a partir do controle voluntário dos músculos faciais? A resposta para essa pergunta é sim, o sorriso espontâneo está relacionado com sistema límbico, mais especificamente, o cíngulo anterior controla esse movimento emocional. No caso do sorriso que surge a partir do controle voluntário dos músculos, o córtex motor e o feixe piramidal entram em ação. De acordo com Damásio (2012, p. 136), “o movimento relacionado com a emoção é desencadeado em outra zona do cérebro, ainda que o movimento e a musculatura sejam o mesmo”.

Nesse sentido, o trabalho corporal desenvolvido por atores/atrizes não se limita ao córtex motor, mas abrange as ações espontâneas desencadeadas pela emoção. O ator/atriz em seu processo criativo precisa cultivar suas ações num processo complexo que envolve imagens perceptivas, imagens evocadas que são associadas às emoções. Por outro lado, Damásio (2012, p. 137) explica a dificuldade em reproduzir as respostas emocionais

não é fácil imitarmos aquilo que o cíngulo anterior consegue sem qualquer esforço; não possuímos nenhuma via anatômica que exerça facilmente o controle volitivo sobre o cíngulo anterior. Para sorrir naturalmente temos duas opções: aprender representar ou pedir que nos contêm uma boa anedota. A carreira dos atores e dos políticos depende desse arranjo simples e incômodo da neurofisiologia.

Desse modo, a neurofisiologia em relação ao trabalho do ator proporciona a perspectiva biológica e anatômica da busca do ator pela organicidade em suas representações teatrais. Sobre os métodos teatrais inspirados na obra de Constantin Stanislavski, Damásio (2012, p. 138) afirma que a técnica, “baseia-se na criação real das emoções por parte dos atores, dando origem a uma situação real em vez de sua simulação”, ele ainda destaca para essa prática acontecer é necessário “refrear os processos automatizados desencadeados pela emoção verdadeira”.

No processo de criação teatral, o movimento deve ganhar forma, mas além disso, deve ser preenchido de significado, ou seja, comunicar algo. Como mencionado acima, o controle do cíngulo anterior não é uma tarefa fácil, mas por meio de técnicas se torna possível transformar o corpo num território para as emoções, “o cérebro aprende a forjar uma imagem simulada de um estado emocional do corpo sem ter de a reconstituir no corpo propriamente dito” (DAMÁSIO, 2012, p. 148), nesse seguimento, o trabalho de ator consiste na formação e evocação das imagens e no processo de incorporação delas. O processo neurofisiológico para representação orgânica envolve circuitos distribuídos pelo corpo, de acordo com Damásio (2012, p. 149), “existem, pois, mecanismos neurais que nos ajudam a sentir ‘como se’ estivéssemos passando por um estado emocional, como se o corpo estivesse sendo ativado e alterado”.

Ainda sobre o processo de representação de uma emoção expressa pelo corpo,

a associação entre uma determinada imagem mental e um substituto de um estado do corpo deve ser obtida a partir da repetição e associação de imagens de determinadas entidades ou situações com imagens de estados do corpo acabados de ocorrer (DAMÁSIO, 2012, p. 149).

Embora todo o processo para trazer à tona um estado emocional pareça ser subjetivo ou totalmente mental, trata-se de um trabalho complexo que envolve os diversos circuitos neuronais distribuídos pelo corpo num mecanismo de contorno, que consiste em reavivar imagens perspectivas e evocadas.

Observa-se a importância das emoções para o sistema nervoso, de acordo com Morais (2020, p. 28) “as alterações microbiológicas envolvem desde células sensoriais até a regulação central do sistema nervoso. Há a interação de diversos



tecidos, órgãos, células, etc.”. As alterações emocionais se relacionam e interagem com diversos sistemas, por exemplo, o sistema sensorial, o sistema endócrino e o sistema nervoso.

O desenvolvimento de sistemas de treinamento de atores e atrizes carece, portanto, de conhecimento sobre a fisiologia do corpo humano e da maneira como as emoções são processadas pelo sistema nervoso central. Por isso, os estudos neurofisiológicos do comportamento e das emoções humanas podem contribuir para a criação e reorganização de treinamento de atores e atrizes, para que eles possam explorar as possibilidades expressivas do corpo humano de forma precisa e sofisticada.

Conforme já discutido, o século XIX foi cenário de importantes transformações tecnológicas e científicas que prepararam o terreno para o desabrochar, na virada do século, dos estudos neurofisiológicos do comportamento e das emoções humanas. Estudos estes que foram decisivos para o desenvolvimento de um dos primeiros sistemas de treinamento de atores.

### **Stanislavski e a memória das emoções**

Com o surgimento da figura do encenador, os métodos e treinamentos foram desenvolvidos pelo mundo. Uma das principais figuras é Constantin Stanislavski, encenador Russo, que desde o início de seu trabalho esteve em contato com o teatro. Calvert (2014) destaca que Stanislavski foi o primeiro artista a criar um sistema, um método objetivo de trabalho para o ator. Ele interessava-se pelos mecanismos de produção de subjetividade do artista, ou seja, seus pensamentos, sua estrutura psicológica, seu universo afetivo e capacidade imaginativa.

Baseando-se nas obras do encenador Constantin Stanislavski (2021) acerca do treinamento de ator e a memória das emoções percebe-se a importância do reconhecimento da imaginação para o processo de criação da personagem, conforme o encenador, “o ator cria, em sua imaginação, o modelo e depois, exatamente como o pintor toma cada um dos traços e o transfere não para a tela, mas para si mesmo” (STANISLAVSKI, 2021, p. 50), nesse sentido, o trabalho de ator

envolve uma série de dispositivos que são necessários para a composição da atividade cênica. A criação de uma imagem por meio da imaginação nem sempre corresponde à expressão da ação, pois de acordo com o encenador, para que a ação seja interessante em cena, é necessário que ela tenha objetivo. Torna-se evidente o desenvolvimento da relação entre ação e objetivo, sobre isso, Stanislavski (2021, p. 72) descreve que, “quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção”, e nesse aspecto que se torna evidente que o trabalho sobre si mesmo envolve o ator/atriz como um todo.

A dicotomia entre corpo e mente acaba se constituindo num obstáculo para o processo criativo do ator/atriz, pois sua atuação não dependerá apenas das imagens construídas pelo exterior, mas do conjunto formulado pelo sistema nervoso central e periférico, do mesmo modo que a produção unicamente imaginativa sem objetivos pode não surtir o efeito esperado em cena, “uma atitude consciente, arrazoada, para com a imaginação, produz, muitas vezes, uma apresentação da vida falsificada e anêmica. Para o teatro isso não serve” (STANISLAVSKI, 2021, p. 103). No entanto, é necessário esclarecer que os preceitos do encenador russo supracitado não são universais, mas vão de acordo com determinada orientação teatral.

Os caminhos para a encenação orgânica apresentados pelo diretor russo parte de um trabalho minucioso que envolve o preparo corporal e a construção das circunstâncias dadas em que o ator deve investigar tudo o que é levado à cena. Em síntese, o ator/atriz precisa analisar/interpretar todas as informações possíveis das circunstâncias em que está trabalhando, além disso, outro artifício apontado pelo encenador é o “se” mágico. Esse pronome reflexivo permite a criação de hipóteses que podem ser utilizadas em ações, ou seja, o ator/atriz tem a possibilidade de ampliar o seu repertório por meio da técnica para que todo o material seja analisado e incorporado.

De acordo com Stanislavski (2021, p. 103), “nossa arte requer que a natureza inteira do ator esteja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo como de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente”.

O encenador tinha como objetivo trabalhar junto aos atores e atrizes um modo concreto, consciente, de estimular o subconsciente criativo, além de provocar respostas emocionais verdadeiras. De acordo com Nolen-Hoeksema (2018, p. 315),

“a emoção é uma resposta breve e com múltiplos componentes a alguma alteração no modo como as pessoas interpretam – ou avaliam – suas circunstâncias atuais”. Mas como o ator pode tornar-se um artesão das emoções se elas são respostas breves de alguma alteração interpretativa? Como modular as emoções para que elas surjam no corpo-ator?

Para isso, Santos (2016, p. 174), dialoga com o método da memória das emoções de Stanislavski com a neurofisiologia das emoções, o pesquisador afirma que “a utilização da memória emotiva pelo ator na cena não é o mesmo que o ator sentir suas emoções na cena”, ou seja, é como se houvesse um duplo do ator, em que ele acessa as emoções e as projeta.

O duplo do ator neste estudo pode ser entendido como uma extensão criada pelo ator a partir de si mesmo, mas não como uma dicotomia criada para distinguir aquilo que é corpo e mente, já que de acordo com Michele Zaltron(2021, p. 165), “ficou esclarecido que no decorrer das pesquisas de Stanislavski, cada vez mais foi se afirmando a compreensão de que esse trabalho acontece na totalidade psicofísica do ator: não há separação”. A pesquisadora supracitada, ainda reforça que o trabalho de ator depende da compreensão do corpo como matéria uníssona, “trata da inexistência de separação entre as noções de interno e externo na prática cênica e pedagógica proposta” (ZALTRON, 2021, p. 165).

A totalidade psicofísica do ator considera as emoções enquanto reações ou respostas fisiológicas detectadas pelo encéfalo, pois parte do trabalho de que o ator se ocupa em afetar e ser afetado provocando reações e respostas. Zaltron (2021, p. 33) defende que o objetivo da arte teatral para Stanislavski se trata da busca pela *pereživánie*, que é definida como um

substantivo neutro derivado dos verbos *perejít* e *perejivat*. Para *perejít* se encontram as seguintes definições: viver; sobreviver; continuar vivo; experimentar. E para *perejivat*: emocionar-se; aflingir-se; preocupar-se; viver e sentir, no teatro (ZALTRON, 2021, p. 33).

Emocionar-se, então, parece ser uma reação intrínseca ao trabalho de ator, pois a vida em cena exige sentir os mais minuciosos aspectos sobre si mesmo, se trata de afetar-se a si e aos outros. “Para refletir a vida sutil, que frequentemente é

subconsciente, é necessário possuir um aparato vocal e corporal extraordinariamente sensível e magnificamente cultivado” (ZALTRON, 2021, p. 169). Nessa perspectiva, emocionar-se em cena exige do artista um trabalho árduo, que envolve todos os aspectos sobre si, o autoconhecimento e a consciência são essenciais para que a manifestação da vida aconteça em cena.

Respostas emocionais verdadeiras se tornam desafiadoras quando disparadas sem o trabalho consciente do ator/atriz, pois quando o artista constrói sua cena de forma orgânica, a repetição a torna mecânica e muitas vezes há dificuldade em retomar a cena com a mesma vivacidade que anteriormente se via. Nesse sentido Stanislavski (2021, p. 169) afirma que

tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os seus espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena.

De acordo com Santos (2016), a memória emotiva parte do princípio de que o ator possa construir disparadores de emoção no palco, com base no texto a ser encenado, nas construções da vida da personagem e outros elementos cênicos. O encenador russo em seus processos de encenação defendia que o ator/atriz recorra à memória da vida, ao invés de mecanizar ou buscar apoios artificiais para a atuação.

Stanislavski (2021, p. 207) classifica como memória das emoções ou memória afetiva aquelas que podem suscitar sentimentos já experimentados, dessa forma, ele destaca que “do mesmo modo que a memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou”.

São inúmeros os recursos que o ator/atriz pode utilizar em seu processo de criação cênica, além da memória das emoções, os cinco sentidos são extremamente importantes quando se trata de evocar emoções, sensações e sentimentos para que possam ser trabalhados pelo corpo em cena como matéria a ser incorporada.

Em seus escritos Stanislavski (2021, p. 210) evidencia a percepção de seu alter ego, Nikolai Tortsov, sobre os sentidos no processo de criação cênica, “embora os nossos sentidos do olfato, paladar e tato sejam úteis e até mesmo importantes

algumas vezes, seu papel em nossa arte é simplesmente auxiliar, e tem por objetivo influenciar nossa memória das emoções”.

Nesse contexto, a memória das emoções proporciona ao ator/atriz possibilidades de suplementar o processo criativo, para isso, é importante que o artista esteja disponível aos estímulos gerados pela emoção. Aliado à técnica, o ator/atriz tem a possibilidade de modelar, combinar e recombina a ação, a intenção, a sensação, a emoção em suas criações. Portanto, a memória das emoções em cena não se trata de criação do teatro pautado no sentimentalismo, mas do desenvolvimento metódico do trabalho sobre si, reconhecendo o corpo como potência, a ponto de ressignificar os materiais disponíveis que surgem a partir de si.

Em escritos de Stanislavski (2021, p. 217), Tortsov, personagem fictício, que representa um diretor teatral, defende que o ator/atriz por meio da sua individualidade e experiências tem a capacidade de dar vida a qualquer personagem, mesmo que o artista não tenha vivenciado experiências semelhantes ao da personagem, pois “ele tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida”. Sendo assim, mesmo que o ator/atriz tenha de interpretar uma cena que envolva uma emoção nunca vivida, “as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas”. O ator/atriz deve, portanto, em sua prática investigar os possíveis caminhos em seus processos criativos e, “entender a ação como processo psicofísico único” (ZALTRON, 2021, p. 172), tornando visível a vida criativa invisível. Desse modo, o ator/atriz aperfeiçoa e sensibiliza o seu aparato corporal, para que a vida flua em cena.

Stanislavski (2021, p. 218) afirma que o ator/atriz deve usar sua própria individualidade em seu processo criativo, junto das circunstâncias dadas, da memória das emoções, “o ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para seu papel”. O encenador ainda destaca, “a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser”. O material resultante das emoções pode ser ressignificado em combinações para criação de papéis.

É compreensível que o ator/atriz em meio a experimentações seja afetado por inúmeros estímulos, que se manifestem em respostas e reações de ordem

emocionais e que elas causem sentimentos e sensações, mas é importante destacar que o trabalho de ator/atriz não pode ser movido pelo acaso, todos os elementos devem ser intencionalmente pensados e construídos. Stanislavski (2021, p. 223), afirma que “o ator procura uma *mise-en-scène* adequada, que corresponda ao seu estado de alma, ao seu objetivo, e que esses elementos também criam a cena. Além disso, são um estímulo para a memória das emoções”. É possível notar, pelos escritos do encenador, que todo o processo criativo precisa ser pensado pedagogicamente para gerar estímulos e atingir seus objetivos em cena. “Numa palavra: a usar tudo que lhes estimule os sentimentos”.

Stanislavski (2021, p. 225) relata que durante seus ensaios se sentiu absorto pelo que estava experimentando e chegou a um estado de consciência interessante no monólogo que estava trabalhando. Descreveu que sentira dificuldade em fixar a experiência que tivera, para isso, buscou ajuda de um psicólogo, e ele afirmou que “não pode repetir uma sensação acidental que lhe venha ocorrer em cena, assim como não pode ressuscitar uma flor que morreu. Mais vale tentar criar alguma coisa nova do que desperdiçar esforço em coisas mortas”.

O trabalho sobre as emoções se trata de uma ação consciente e objetiva, tratando-se das sensações evocadas acidentalmente, o ator/atriz pode investigar o caminho que a originou. Nessa perspectiva, Stanislavski (2021, p. 225) defende que “esta experiência ilustra o processo de trabalhar a partir da emoção despertada, retrocedendo até o seu estímulo original. Usando este processo, o ator pode repetir à vontade qualquer sensação que ele queira”. O ato de retroceder à origem da memória das emoções permite reconstruir novos caminhos para que o resultado esperado venha à tona. Desse modo, o artista tem a técnica como aliada para a produção consciente da encenação.

A concepção de emoções apresentadas nesse trabalho tem como propósito compreendê-la como elemento fundamental para o processo criativo, como estímulo e força geradora do que o encenador nomeou como vida na encenação teatral. A memória das emoções suscita uma emoção real, pois as imagens mentais estão associadas diretamente com a emoção vivida. Nesse sentido, a emoção verdadeira aproxima o ator/atriz da verdade cênica.

Para Burnier (2020, p. 16), a arte de ator/atriz é a representação estética da vida, para isso o artista busca organicidade, fluidez equivalente ao fluxo de vida em seu processo criativo. O pesquisador destaca que para que o fluxo de vida ocorra na encenação teatral o interior e exterior do artista devem estabelecer relações, “essas dimensões interior e física ou mecânica não podem ter uma existência isolada, pois formam uma unidade”. Desse modo, compreender a neurofisiologia enquanto o corpo ator/atriz experimenta o processo criativo cênico pode auxiliar nas práticas artísticas.

De acordo com Burnier (2020, p. 17), as relações construídas pelo corpo com o mundo são significativas para a formação de elos entre o que é intrínseco e extrínseco ao artista, “muitos são os elos da ligação íntima entre essas dimensões. As próprias emoções só podem ser sentidas quando transformadas em corpo, ou seja, somatizadas”. O corpo-ator é, portanto, um local de fruição de vida, da expressão, o corpo “é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa” (BURNIER, 2020, p. 17).

Dessa forma, Burnier (2020, p. 19) descreve que o trabalho de ator envolve duas formas de investigação, uma “no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados”. Portanto, entender sobre o que ocorre no interior da pessoa, o que as move em cena, pode tornar o caminho para a encenação mais orgânica e produtiva, mais consciente de suas ações e ainda tornar a técnica efetiva em cada circunstância apresentada nos processos criativos.

Compreender a neurofisiologia das emoções pode contribuir de forma significativa para o desenvolvimento do trabalho de ator, pois se trata de um treinamento que envolve o corpo como todo. A modulação das emoções, o trabalho com a memória das emoções de Stanislavski (2021) possibilita o diálogo entre a neurociência e o teatro. A partir do diálogo entre a neurociência das emoções e o trabalho desenvolvido por Stanislavski no treinamento de atores e atrizes, torna-se possível vislumbrar uma nova perspectiva envolvendo artísticas cênicas e as emoções.

## Interações entre marcadores-somáticos (ciência) e o teatro (arte)

A consciência permite que o indivíduo se situe de si, permite que ele compreenda a pulsão que o faz agir, que o faz mover e reagir. De acordo com Damásio (2015, p. 22), “a consciência é um fenômeno inteiramente privado, de primeira pessoa, que ocorre como parte do processo que denominados mente”. Como é possível presentificar-se sem consciência? Como seria reagir sem a consciência? Nesse ponto de vista, a consciência junto da mente permite que comportamentos se tornem expressões.

Além do fator sobrevivência, a consciência possibilita a incorporação de inúmeras fontes em que o organismo tem contato, produzindo imagens mentais. Damásio (2015, p. 31), afirma que as imagens são fundamentais para a execução das atividades humanas, “as imagens permitem-nos escolher entre repertórios de padrões de ação, diferentes cenários, diferentes resultados da ação”. Podemos revisitar imagens, resignificá-las e combiná-las, Damásio (2015, p. 31) defende que “a capacidade de transformar e combinar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade”.

Existir pressupõe reagir aos inúmeros acontecimentos em que o indivíduo é exposto ao longo de sua vida, a ação e a reação a estímulos só são possíveis devido à consciência de si. Nesse sentido, a emoção se torna uma reação, seja por exposição a fatores positivos ou negativos, as emoções podem intensificar as imagens formuladas pelo sistema nervoso central em conjunto com o sistema nervoso periférico, que capta as informações do ambiente. De acordo com Damásio (2015, p. 39) “o impacto humano de todas essas causas de emoções, refinadas e não tão refinadas, e de todas as nuances de emoções sutis ou não sutis que elas induzem dependem dos sentimentos engendrados por essas emoções”.

Nesse aspecto, a emoção compreendida como um marcador-somático pode determinar o processo emocional e influenciar o comportamento e guiar a tomada de decisão. Damásio (2015, p. 163) cunhou a hipótese do marcador-somático com base na ideia de uma imagem que provoca a sensação corporal, ou seja, um estado somático. O estudioso afirma que



os marcadores-somáticos são um caso especial do uso de sentimentos gerados a partir de emoções secundárias. Essas emoções e sentimentos foram ligados, pela aprendizagem, a resultados futuros previstos de determinados cenários (DAMÁSIO, 2015, p. 163).

Refletir sobre a hipótese dos marcadores-somáticos de Damásio (2015), e o processo investigado por Stanislavski (2021) nomeado de memória das emoções, oportuniza mais uma via para a compreensão da psicofísica abordada pelo encenador supracitado. O processo em que o ator/atriz trabalha sobre suas emoções e ao mesmo tempo corporifica comportamentos organizados esteticamente, evidencia a importância do trabalho de ator/atriz sobre si e do caminho do autoconhecimento, que deve ser alcançado pelos artistas cênicos. Para isso, Stanislavski (2021, p. 225) afirma que “quanto mais ampla for sua memória emocional, mais rico será seu material para a criatividade interior”. Por conseguinte, o ator/atriz em seus ensaios conjuram imagens mentais, as quais podem ser somatizadas e incorporadas no processo de composição teatral.

Sobre as imagens constituídas ao longo das vivências do indivíduo, Greiner (2005, p. 71) afirma que “as imagens internas do corpo são as imagens diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e aí são topograficamente organizadas”. Essas imagens sendo captadas pelos órgãos sensoriais, tornam-se representações mentais do objeto real, mesmo as imagens sendo representações, elas são reais, pois se formaram pela relação estabelecida entre o corpo e o objeto.

Um aspecto importante tratado por Greiner (2005, p. 73) para esse trabalho, trata-se do processo em que as imagens mentais criadas por meio da interação entre corpo e objeto se corporificam, “por ora interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação”. Dessa forma, Damásio (2012, p. 171) destaca que “devido ao mecanismo básico, o corpo é levado pelos córtices pré-frontais e pela amígdala a assumir um determinado perfil de estado, cujo resultado é ulteriormente assinalado ao córtex somatossensorial, consultado e tornando consciente”. Assim, a consciência do corpo

quando foi gerado um estado real se diferencia do estado causado por imagens mentais.

Damásio (2012) destaca que mesmo existindo diferenças entre o estado real e o estado gerado por imagens, o segundo estado citado pode influenciar a tomada de decisão, ou seja, pode gerar ações no espaço que se assemelham às tomadas de decisões do estado real,

o córtex somatossensorial funciona como se estivesse recebendo sinais sobre um determinado estado do corpo e, muito embora o padrão de atividade ‘como se’ não possa ser exatamente igual ao padrão de atividade originado por um estado do corpo real, pode mesmo assim influenciar a tomada de decisão (DAMÁSIO, 2012, p. 171).

Damásio (2012) ressalta que durante a infância se utiliza de forma mais intensa os estados somáticos, conforme o indivíduo vai sendo moldado, a necessidade de utilizar o “como se” reduz e o indivíduo é condicionado a estados reais. Os artistas em seus processos criativos provocam estados com base nas imagens mentais, mas a grande questão é o processo em que esses estados se transformam em estados somáticos; a respeito desse processo Greiner (2005, p. 79) afirma “quando o córtex é ativado, o sujeito começa a criar imagens, embora a cartografia de sinais corporais seja, muitas vezes, invisível”. Embora esses processos sejam invisíveis aos olhos, há uma série de movimentos ocorrendo no corpo, seja de ordem elétrica e/ou química. Conforme Greiner (2005, p. 79),

mesmo sem ser identificadas externamente, tais imagens descrevem o mundo exterior e o mundo interior do organismo (os estados viscerais, as estruturas musculares, esqueléticas e as condições de nascimento do movimento corporal como oscilação neuronal).

Os caminhos apresentados por pesquisas sobre neurociências e teatro demonstram que o diálogo entre essas áreas de conhecimento pode proporcionar muitos ganhos para a ciência biomédicas e a Arte. Rhonda Blair (2008) descreve que existe o medo de que a ciência comprometa a liberdade do fazer artístico, de que a humanidade presente na arte seja corrompida pela exatidão científica. A encenadora

norte-americana defende que está convencida do contrário, pois o diálogo entre as ciências neurobiológicas e o teatro pode ser benéfica para a prática artística, nesse sentido ela afirma que “a ciência não tira ‘o que há de humano’ e, portanto, o teatro e a performance; em vez disso, fornece ferramentas necessárias para que o engajamento aconteça” (BLAIR, 2008, p. 6).

Blair (2008), em seus escritos, assegura que o percurso estabelecido pela interação entre neurociências e teatro aponta para pesquisas que envolvem a missão da atuação incorporar aspectos da experiência humana e de expressar os elementos mutáveis ou aqueles que parecem imutáveis das condições humanas. A encenadora ainda afirma que “atuar sempre envolveu a interação entre biologia e cultura” (BLAIR, 2008, p. 23).

Pesquisar a arte de ator/atriz pela perspectiva das neurociências aproxima o artista da compreensão do que ocorre no corpo e se torna uma possibilidade para alcançar a pulsão de vida em cena que Stanislavski buscava junto aos seus atores e atrizes. Santos (2016, p. 147) afirma que

os sentimentos, ou emoções, são criados por meio da interpretação que o cérebro faz das imagens mentais. Sendo assim o ator deve treinar para saber, além do sentimento/emoção que precisa vivenciar, qual a imagem gera este sentimento/emoção.

Portanto, é no corpo em que ocorre o teatro, pois o corpo é onde acontece a ação, seja interna (invisível aos olhos) ou externa (visível aos olhos). A pulsão de vida surge das relações criadas entre corpo e mundo resultando em imagens criadas e estimuladas. O artista resguardado por sua técnica tem em mãos o material vivo, orgânico e cabe a ele trabalhar de forma artesanal sobre imagens mentais transformando-as, incorporando-as e corporificando-as (SANTOS, 2016, p. 54).

O ator/atriz deve expressar ao público a sua forma pessoal de interpretação de determinada emoção. Sendo assim, as emoções corporificadas partem da própria vivência do artista, que investiga as ações e emoções suscitadas por imagens mentais. Dessa forma, o estudo da neurociência das emoções pode contribuir para o treinamento e a sistematização do trabalho de ator/atriz. De acordo com Santos

(2016, p. 133), a memória das emoções se trata de “uma técnica para o ator reviver, através de indução mental e física, uma sensação que teve anteriormente”.

Entre as inúmeras pesquisas de Stanislavski (2021) sobre o trabalho de ator, o encenador também buscou encontrar o caminho que conduziu à sistematização do comportamento humano na tentativa de compreender, no corpo psicofísico do ator/atriz em cena, os recursos que propiciassem a expressão deste complexo processo, uma vez que no palchó há o perigo de deixar-se levar por banalidades e estereótipos. Para tanto, a teoria apresentada neste estudo reforça a importância da sistematização cunhada por Stanislavski.

Blair (2008) defende que a investigação de Stanislavski em relação aos aspectos objetivos da atuação foi encorajado pelo desenvolvimento das abordagens comportamentais da psicologia na Rússia, que sustentavam as condições externas que moldavam a vida e as respostas internas. Conforme Blair (2008, p. 31), “a teoria de que os fenômenos incluindo o pensamento e o sentimento são produtos de processos físicos foi útil como um impulso para Stanislavski por várias razões”. A encenadora norte-americana explica que a contribuição mais significativa para a pesquisa de Stanislavski relacionada a atuação

foi que a psicologia comportamental reconhecia o poder do corpo em relação aos processos mentais e emocionais, e tratava o organismo como entidade única, na qual a vida física, mental e emocional eram todos aspectos da mesma coisa (BLAIR, 2008, p. 31).

Desse modo, conforme Blair (2008), a teoria de que os fenômenos, incluindo pensamento e sentimento, são produtos de processos físicos foi útil para Stanislavski em suas investigações sobre a atuação. O entendimento da importância do corpo e sua interação com os processos mentais e emocionais é fundamental para formação de atores e atrizes, bem como para o processo criativo. A pesquisadora defende que as imagens mentais e a percepção sensorial são fundamentais para a criação de personagens e para a expressão emocional na atuação.

## Considerações finais

Este estudo realizou um breve panorama filosófico para discussão do corpo, como o lócus do diálogo interdisciplinar envolvendo arte e neurociência. As contribuições da filosofia moderna nos auxiliaram, inicialmente, a indagar sobre os pressupostos e consequências das pesquisas, recolocando questões e restaurando o lugar da dúvida. Nesse sentido, o pensamento de filósofos como Descartes, Espinosa e Nietzsche provocaram avanços significativos para o campo da neurofisiologia, o que norteou o caminho para a apresentação de suas ideias nesta pesquisa.

No decorrer deste trabalho constatamos que as reflexões propostas resultantes do intercâmbio entre o teatro e a neurociência das emoções viabilizam avanços significativos sobre o trabalho de atores e atrizes e, por conseguinte, houve avanços relacionados aos saberes neurocientíficos das manifestações emocionais. As pesquisas de Calvert (2014), por exemplo, têm como foco a interação entre a neurociência cognitiva e as práticas teatrais. Ela busca compreender como o cérebro e a mente de atores e atrizes são afetados pelas experiências teatrais por meio de captura de frames das expressões faciais.

Nota-se que o diálogo interdisciplinar provocado neste estudo evidenciou aproximações conceituais no que se refere às emoções e a criação de imagens mentais nas artes cênicas e na neurociência. As aproximações foram capazes de fundamentar as questões apresentadas ao longo do texto, por exemplo, como modular as emoções para que elas surjam no corpo-ator? Para essa pergunta, os conceitos imagens perspectivas, imagens evocadas e marcadores-somáticos vão ao encontro do processo criativo de atores e atrizes, no que se refere ao ato de se conectar com a emoção de forma orgânica.

Dessa forma, consideramos que as pesquisas que abrangem a neurociências e o teatro podem ser significativas e de utilidade prática nas artes cênicas, sobretudo, nos processos de composição de personagens e de ações físicas, mas também para outras áreas que optarem por se dedicar à criatividade e à fisiologia dessa função psíquica.

É importante destacar também que, nos últimos 10 anos, a relação entre as artes cênicas e a neurociência vem ganhando espaço em discussões acadêmicas e

pesquisas interdisciplinares. No Brasil, esse diálogo ainda é pouco explorado, mas é possível destacar o trabalho de alguns pesquisadores (CALVERT, 2014, p. 223-248; SANTOS, 2016; COUCHOT, 2018), que tem se dedicado a investigar a neurociência aplicada às artes.

Com isso, é possível afirmar que a interdisciplinaridade entre a neurociência e o teatro apresenta potencial para novas hipóteses experimentais, bem como para a elaboração de novas reflexões e/ou pesquisas acerca dos processos psicofísicos do teatro na cena contemporânea.

Em suma, a investigação aqui discutida evidencia a convergência entre a teoria da memória das emoções de Stanislavski (2021) e a fisiologia das emoções de Damásio (2012). Esses conceitos fundamentais na compreensão das emoções humanas ressaltam a importância da imagem mental na prática teatral, e na construção de ações físicas, permitindo que o ator ou atriz se conecte com a emoção de forma sistematizada e autêntica. Com base nessas perspectivas, é possível perceber a importância de se compreender as emoções como um fenômeno psicofísico, afetado por diversos estímulos sensoriais e pelas experiências pessoais.

Por fim, este estudo apresentou a relevância do diálogo transversal entre filosofia, a neurociência e as artes, e como isso pode contribuir para o desenvolvimento do conhecimento em relação às produções do corpo. Conjectura-se que este trabalho possa incentivar novas pesquisas e reflexões acerca da intersecção entre a neurociência e as artes cênicas, promovendo a compreensão das emoções humanas e suas implicações para a vida e sociedade.

## Referências

BLAIR, R. **The actor, Image, and Action: acting and cognitive Neuroscience**. London; New York: Routledge, 2008.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 3 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020.

CALVERT, D. F. **Teatro e neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência**. Revista Brasileira de Estudos da presença, v. 4, n. 2, p. 223-248, 2014.

COUCHOT, E. **A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético**. Traduzido por Edgard de Assis Carvalho. – São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Em busca de Espinoza - Prazer e dor na ciência dos sentimentos**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. 2. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEACON, T. W. Language Evolution and Neuromechanisms. In: BECHTEL, W.; GRAHAM, G. (Ed.). **A Companion to Cognitive Science**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. P. 212-225.

DESCARTES, R. **Cartas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. **Meditações metafísicas**. Tradução de Maria Ermantina. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

DUVERNOY, H. M. **The Human Hippocampus: Functional Anatomy, Vascularization and Serial Sections with MRI**. Switzerland: Springer, 2005.

ESPINOZA, B. **Pensamentos metafísicos; Ética; Tratado de correção do intelecto; Tratado político; Correspondência**. Tradução de Marilena de Souza Chauí. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Espinoza: Obra completa II: Correspondência Completa e Vida**. Organização: J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

JAY, V. Pierre Paul Broca. **Archives of Pathology & Laboratory Medicine**, v. 126, n. 3, p. 250-251, 2002.

MORAIS, E. A. de. **Neurociência das Emoções**. São Paulo: Intersaberes, 2020.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NOLEN-HOEKSEMA, S. **Introdução à psicologia**. 2 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SANTOS, A. C. dos. **Teatro das Emoções e Emoções no Teatro: Diálogos Entre Neurociência e Stanislavski**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Goiás, Goiânia 2016.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 41 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

ZALTRON, A. M. **Stanislávski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo**. São Paulo: Perspectiva: Claps – Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski, 2021.

Recebido em: 21/10/2022

Aceito em: 04/05/2023



## CORPOGRAFIAS EM PERFORMANCES DE CANÇÃO AO VIVO: ENTRE O POP E O CAMPO EXPERIMENTAL

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesse artigo ensaiaremos a aproximação entre a arte da performance e o fazer do artista da música atuando ao vivo. Para sustentar essa ideia introduziremos a noção de corpografia, cunhada por Ricardo Aleixo, que corrobora para o entendimento de abordagens interartes em um show de música cantada, em que há repertórios estéticos de fazeres corporais que se borram como disciplina ou área específica, ou definida/definitiva. Outras noções que contribuem para o entendimento teórico-prático da corpografia são, máquina performática, proposto por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, *verbivocovisual*, termo citado por Haroldo de Campos desde a poesia e programa performativo, de Eleonora Fabião, relacionados aos comportamentos identificados nas artes ao vivo. Esses acontecimentos performativos se encontram em um campo experimental, mesmo estando em contextos mercadológicos que se constroem desde o pop. Como exemplos desse estudo identificamos alguns casos em shows dos artistas Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Rogério Skylab e Sílvia Machete.

**Palavras-chave:** Performance; Corpo; Show; Música Popular; Corpografia.

---

<sup>1</sup>Artista indisciplinar, referenciado pelo heterônimo Mamutte, é autor dos álbuns Epidérmico e Quase-disco, dentre outras produções em palavra, movimento, som e imagem. Atua no campo teórico e prático da arte contemporânea, com ênfase nas artes do corpo, da performance, da música popular, da etnomusicologia, dos processos de criação e de suas relações interartes. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais e membro do Grupo de Pesquisa em Ensino e Aprendizagem da Prática de Performance na Universidade, na mesma instituição. E-mail para contato: concertotese@gmail.com

## CORPOGRAFÍAS EN INTERPRETACIONES DE CANCIONES EN VIVO: ENTRE EL POP Y EL CAMPO EXPERIMENTAL

**Resumen:** En este artículo ensayaremos la aproximación entre el arte de la performance y el trabajo del artista de la música en vivo. Para sustentar esta idea, introduciremos la noción de corpografía, acuñada por Ricardo Aleixo, que sustenta la comprensión de los enfoques interartes en un concierto de música cantada, en el que existen repertorios estéticos de acciones corporales que se borran como disciplina o ámbito específico, o definido/definitivo. Otras nociones que contribuyen a la comprensión teórico-práctica de la corpografía son máquina performática, propuesta por Gonzalo Aguilar y Mario Cámara, verbivocovisual, término citado por Haroldo de Campos, desde la poesía y programa performativo, de Eleonora Fabião, relacionado a comportamientos identificados en las artes en vivo. Esos eventos performativos se encuentran en un campo experimental, aunque estén en contextos de mercado que se construyen a partir del pop, como ejemplos de este estudio identificamos algunos casos en conciertos de los artistas Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Rogério Skylab y Sílvia Machete.

**Palabras-clave:** Performance; Cuerpo; Concierto; Musica Popular; Corpografía.

A performatividade é um termo amplo e diverso que emerge da linguística, também é utilizado na antropologia e nas artes, para designar a apresentação de um ou mais artistas. Segundo Paul Zumthor (2014, p. 41), “*performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer.” Já para alguns pesquisadores da tradição estadunidense “[...] cujo objeto de estudo é a manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a *performance* é sempre constitutiva da forma.” (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Porém é também um gênero artístico híbrido<sup>2</sup>, localizado pela história da arte canônica desde as vanguardas artísticas ocidentais dos anos 1960, já nomeado como *performance art*, e pode ser verificado anteriormente nas ações realizadas pelos dadaístas ou nas experiências de Flávio de Carvalho no Brasil. Manifestações que diluíam as fronteiras entre as artes visuais, a poesia, a música e artes da cena, se compunham entre (as artes) e interartes. Logo, na “noção de *performance*, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.” (ZUMTHOR, 2014, p. 41).

A performatividade evocada desde a perspectiva da linguagem tem como premissa a fala que implica uma ação, que é enunciada e passa ao ato em consequência de seu pronunciamento. Por exemplo, “promessas, apostas, pragas, contratos e julgamentos”, enunciados performativos do cotidiano que se tornam eventos, acontecimentos, ações na vida social. “Austin avançou neste raciocínio quando afirmou que todos os enunciados performativos no teatro eram infelizes. Personagens juram, apostam, e casam-se mas, sendo ficções, nada do que fazem 'realmente' acontece.” (AUSTIN, 1962 *apud* SCHECHNER, 2006, p. 124).

De acordo com Austin, a carga de ficcionalização, ou mimese da atuação teatral, imprime no enunciado das ações uma característica de simulacro, uma vez que as ações enunciadas são dramaturgias e não eventos/acontecimentos verdadeiros. Ao contrário desta perspectiva, no campo da *performance art* as ações

---

<sup>2</sup> Ver “Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea” (ODIER, 2023)

realizadas pelos *performers* são acontecimentos da sua realidade, ou seja, não há ficção no que se performa. Caso haja um corte a se fazer, esta cena não será um truque ou simulação, sairá sangue do corpo que se corta e que se faz cortado.

A noção de “máquina performática”, cunhado por Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), referente a comportamentos identificados nas artes ao vivo (ou, arte viva). Esses comportamentos se dão por instaurarem no acontecimento artístico:

Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, [...] um *espaço* que não é neutro, mas se transforma por meio dessas práticas: regimes de visibilidade, legibilidade e poder tanto materiais quanto simbólicos. [...] táticas de ocupação, subversão e resignificação. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 10-11).

Os autores endereçam essa leitura a obras no campo da linguagem, mas que podem ser lidas, por exemplo, em *performances* de artistas da música popular.

Cotejaremos à noção de máquina performática ao conceito de “*verbivocovisual*”, termo criado por James Joyce em *Finnegans wake* (1922), que Haroldo de Campos citou<sup>3</sup> para pensar as qualidades contidas na “transcrição”, procedimento de tradução de um poema para outro idioma, em que se considera mais os aspectos estéticos/poéticos da língua original e menos sua literalidade semântica, criando, no idioma traduzido elaborações visuais e sonoras para que o texto em tradução mantenha a sua característica poética/estética que não se traduziria literalmente em outra língua. Segundo o autor, ao se traduzir um poema: “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1977, p. 100). É possível pensarmos/praticarmos estas qualidades verbais-vocais-visuais na arte ao vivo, em *performance*?

A tradução *verbivocovisual* para o idioma de chegada implica não só um exercício criativo e inventivo, mas também uma leitura crítica dos aspectos que caracterizam e conferem expressividade ao texto fonte. Haroldo de Campos buscava uma nova informação estética obtida via tradução, que seria “operacionalmente distinta

---

<sup>3</sup> “Esse neologismo, composto pelos adjetivos *verbal*, *vocal* e *visual*, foi criado por Joyce e citado por Campos em *Panorama do Finnegans Wake* e *Teoria da Poesia Concreta*.” (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116).

da tradução propriamente dita (adequada às mensagens a dominante cognitiva, comunicativo-referencial)” (CAMPOS, 1989, p. 82). (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 126)

Tomaremos a expressividade corporal, suas técnicas e sentidos sensíveis, para pensar/praticar o desenvolvimento de qualidades gestuais a serem material de composição de cena, como máquinas performativas - utilização de aparelhos de edição do som e da imagem, como dispositivo potencial da *performance* – e do cruzo das dimensões lexicais, sonoras e imagéticas que se enunciam tanto na prática do poema performado, como na presença de shows de música popular, em que ambos os repertórios são realizados ao vivo.

Na prática da poesia ao vivo, identificamos ativações frequentes de outras tecnologias além das do próprio corpo, ao dizerem os poemas, como vídeos e *samplers*, que quase sempre fazem parte do *set* utilizado, ao vivo, pelos poetas performadores. Neste caso teremos a presença de três características multimodais, o som, a imagem e o corpo, que indissociados em um único ato, caracterizam-se como uma interarte – condição *sine qua non* da *performance* como gênero artístico indisciplinar. Logo, a linguagem verbal é performada em sua qualidade *verbivocovisual*, em que a vocalidade se desenha no corpo e se expande com as diversas máquinas performativas em jogo. As imagens produzidas pelo movimento gestualizado, também nas vocalidades, compõe-se desde as diversas nuances, variações tonais, perpassando o cantado, o sussurro, o falado, o berro, o grito, o afônico e o disfônico, cruzados a uma dança de elementos que se dão a ver na *performance*.

A tecnologia para além dos aparelhos eletrônicos e novas mídias, utilizadas nestes tipos de ações performativas, já vinha sendo salientada como um lugar de “perigo” para os trabalhos poéticos que as envolvessem. Augusto de Campos (1996), em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, cita estes fatores tecnológicos, extra corporais, como potência expressiva no fechamento da característica *verbivocovisual* da poesia concreta.

A articulação dos procedimentos de alta definição cinética dos supercomputadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais,

decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas *verbivocovisuais* renunciadas pela Poesia Concreta. Como eu já disse, em várias oportunidades, não é o caso de fetichizar as novas mídias: o simples domínio de suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que a sua presença é inspiradora e seu o conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos novos rumos da poesia. (CAMPOS *apud* ARAÚJO, 1999, p. 28)

A poesia expandida no corpo, na imagem e no som e a instauração de uma *práxis* interartes pelos poetas contemporâneos na execução de poemas ao vivo levam-nos a identificar estas peças como atos/ações de “Corpografia” e “Vocografia”, termos cunhados pelo artista Ricardo Aleixo, para expressar as qualidades técnicas de ativação do poema por meio do corpo e da voz – na minha escuta, desde as suas qualidades *verbivocovisuais* – ao vivo.

Outra consonância possível é com o poeta italiano Enzo Minarelli (2010) que nomeia esse procedimento na poesia performada como “Polipoesia”. As qualidades verbais-vocais-visuais, que lemos no concretismo do poema, no *verbivocovisual* citado por Haroldo de Campos, na *performance* da (poli)posia o autor destaca algumas qualidades técnico-estéticas, caras a essa prática de arte ao vivo: “Um gesto enfatiza uma palavra. Um objeto potencializa o ritmo. Como existe um esquema de execução para a voz, existe um outro para os movimentos realizados em cena: uma coreografia corporal em função sonora.” (MINARELLI, 2010, p. 63). Esse caráter corporal e de expressividades polifônicas, em que as qualidades e ou gêneros artísticos não se dissociam em um único ato, no fazer artístico, é um “saber-ser”<sup>4</sup> atávico das tradições não-ocidentais, amefricanas<sup>5</sup>. Segundo o antropólogo argentino Alejandro Frigério (1992, p. 179), numa “perspectiva

---

<sup>4</sup> “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada. Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

<sup>5</sup> GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988b, p. 69-82.

afrocêntrica” para designar as “artes negras”, “a mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes”, na perspectiva ocidental e hegemônica. Nesse sentido a prática performativa de Ricardo Aleixo vem evocar, no contexto da arte contemporânea, toda a sofisticação dessa ancestralidade mencionada, e codificada em sua *performance* e nas contribuições epistêmicas de sua obra.

Entendo a escrita da poesia e a corpografia, que é a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a performance, como formas de leitura. Insisto na ideia de que o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto. Escrevo sempre tendo em mente, mais que o “leitor Ninguém” imaginado por João Cabral, o leitor que efetivamente sou. E que continuarei a ser ao performar – lembrando que performar significa, no meu projeto poético, uma forma de dar a ler, em perspectiva ampliada (verbivocovisual, diriam James Joyce e os concretos), elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados. (ALEIXO *apud* MEDEIROS, 2001)

Ricardo Aleixo desenvolve, desde o trabalho com a *Cia SeráQuê?*<sup>6</sup>, o conceito basilar de sua obra, que relaciona a poesia escrita e falada à outras dimensões performativas, as do corpo, em suas gestualidades físicas – corpográficas – imagéticas, moventes, vocais, como também em relação com outros suportes e mídias.

Inicialmente, a corpografia era “uma tentativa de responder” à vivência dos bailarinos – ao *feedback* que o corpo dos bailarinos oferecia aos sons emitidos pelo poeta, do alto de um estrado, no espetáculo “Quilombos urbanos”. Se germinou nessa experiência, a corpografia teve nos trabalhos posteriores ambiente suficiente para se desenvolver, complexificar e expandir. A corpografia pode ser fisgada como conceito-chave no entendimento da poética de Aleixo, já que dá conta de um conjunto de procedimentos enfeixados sobre o corpo, como emaranhados-samba. Ricardo Aleixo corpografa todos os seus poemas. Desde o chão, dentro do ar: inventa. Grafia sons, ressoa figuras, gera vídeos de poemas,

---

<sup>6</sup> Companhia de Dança de Belo Horizonte (1992-2008) composta por artistas negros - bailarinos, atores, músicos, poetas - fundado por Rui Moreira, Gil Amancio e Guda, com diversas colaborações, dentre elas, a de Ricardo Aleixo.

poemas de performances. Começa com o futebol, criança; inaugura-se na música. É o passista da sua própria escola, autodidata, bailarino à la Merce Cunningham – na investigação de um corpo livre, desarraigado da tradição, e capaz de compor em parceria. A imprevisibilidade, o acaso, as estratégias experimentais tão valorizadas por Cunningham e Cage vêm compor junto do ar da rua, de Hélio Oiticica, dos mitos guaranis e dos Dogons, dos orixás. (SCHERER, 2015, p. 39)

Uma encruzilhada de saberes/práticas, são ensaiadas na obra de Aleixo e contribuem nessa reflexão para pensar-fazer arte ao vivo, *performance*, sem fronteiras de gêneros e estilos, cruzar estéticas e linguagens, cognições sensíveis para colocar em partilha, em criações vivas, no tempo e no espaço, que sempre se acabam no ápice do contemporâneo. Segundo Telma Scherer (2015, p. 250), “A performance de Aleixo leva à máxima potência essa ideia de uma instauração, na qual a escrita personificada na corpografia é um ato cuja consequência é a criação de uma realidade outra, com riscos e resultados reais. Nada ali ‘quer dizer’, tudo é.”

Amálio Pinheiro (1986) utilizou em *César Vallejo: O Abalo Corpográfico*, variação do léxico cunhado por Aleixo, atribuindo-o a outro objeto. A ideia articulada em seu livro converge de alguma forma com a reflexão em torno das potências destacadas na corpografia de Aleixo, ao considerar os modos de escritas, escritas e movências:

Este corpo gráfico não só libera as ações lúdicos-concretas das abstrações teológicas como estende o próprio conceito de texto nas suas possibilidades de manuseio de intercâmbio semiótico. Corpo textual e texto corporal. A extensão do conceito de corpo de algum modo é análoga à extensão do conceito de texto. (PINHEIRO, 1986, p. 168)

Nesse cruzo de referências, escuto ecos de uma contribuição aos limites interlinguísticos, que volta para a noção atávica de arte (extra-ocidental/anticolonial), em que suas expressividades não são fragmentadas e separadas em disciplinas e especialidades técnico-estéticas e expressivas. De acordo com a noção de “corpográfico” de Amálio Pinheiro (1986, p. 48), “É dessa experimentação lúdica da linguagem como corporeidade gráfico-sonora do intercurso idiomático que brotam glóbulos significantes de presença sensorial que não podem ser catalogados tematicamente (quase-música, quase-dança).”



É do campo das interartes que estamos falando, quando evocamos a noção de corpografia de Ricardo Aleixo, esse “quase” corporal, que não se encaixa em nenhuma linguagem específica:

Eu defini as linhas básicas desse conceito, que é a utilização em contexto artístico do corpo numa zona limítrofe com a dança. Mas que não se resume a dança. Corpografia é uma hipótese da escrita com o corpo, que não se reduz e não aspira a condição de dança. Eu venho me dedicando a conceituação de corpografia desde alguns anos antes de 2000, que é a primeira vez que eu uso esse conceito [...] Porquê não começou comigo, eu estou dando nome a alguma coisa que está em várias das correntes das chamadas vanguardas históricas do século XX, está no Futurismo Russo, está no Futurismo Italiano, está no Dadaísmo, está nas estéticas das culturas extra-ocidentais, está nas culturas Africanas, está nas culturas Ameríndias. [...] Vou repetir, é muito sério para que alguém simplesmente pegue, como um passarinho no ar e coloque numa gaiola e saia citando para parecer inteligente [...] isso é matéria de uma vida inteira. Não exijo mesmo que cite o meu nome quando for falar de Corpografia, mas não use para falar que é o mesmo que coreografia, não é “dancinha”, é outra coisa. (ALEIXO, 2022)

Diante de repertórios estéticos que se borram como disciplina ou área específica, ou definida/definitiva, “[...] vamos chamar de *campo experimental*, um espaço, sem distinção do domínio ao qual pertencem.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8). E deste modo, queremos observar esse tipo de fenômeno voltado à *performance* de canções ao vivo, afim de cotejar a noção de corpografia vista no campo da poesia em *performance*, no contexto prático da música popular.

Procuraremos considerar nesse estudo de caso, artistas da música brasileira que transitam entre os espaços hegemônicos, mercadológicos e midiáticos, que produzem canções que são massificadas, por alcançarem também conformações estéticas que as posicionam como um produção radiofônica. Contudo os mesmos artistas também produzem canções e *performances* ao vivo no campo experimental, em que se utilizam de seus corpos para tensionar o espaço *pop* do show de música popular, ativando acontecimentos e gestos que radicalizam presenças comuns (ordinárias) nesses contextos artísticos, divulgados e massificados por meio de modelos que servem ao gosto do grande público, fomentado pela indústria da música e pelos veículos midiáticos.

Nesse sentido, tomaremos algumas técnicas corporais – entendendo o corpo aqui, segundo Marcel Mauss (2003, p. 407), como “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem” –, que corroboram com o gesto vocal do *performer* de canções ao vivo, sendo elas: “[...] inúmeras vocalizações barulhentas que provocam curtos-circuitos na clareza. O grito, o farfalho, o balbucio, o sussurro, as onomatopeias: toda uma série de estratégias do inarticulado que tenderam a questionar uma cultura da linguagem transparente e transmissível.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 17). Segundo os autores, uma tradição de oratória que tem raiz na *Retórica Cristã* e que atravessa a composição literária até Rui Barbosa. Repertório, que, na contemporaneidade foi expandido e experimentado como caráter de transgressão pelas vanguardas artísticas, quer em *poesia sonora* e ou por meio de outras técnicas corporais, que podem ser identificadas nas relações estabelecidas na *performance art*.

Os Concretos, durante sua fase mais ortodoxa, encenaram o que poderíamos definir como um cruzamento entre uma acústica apolínea e uma hiância sonora, ou seja, entre uma voz *rigorosa* e uma voz *rugosa*, ou entre a série e suas incrustações aleatórias. Algum tempo depois, e graças aos avanços tecnológicos, Augusto de Campos pôde realizar, com o show *Poesia é risco*, acompanhado de Cid Campos, uma performance de seus poemas que é também visual, corporal e sonora. As “Artimanhas” do grupo Nuvem Cigana, em compensação, conduzem-nos a um cenário em que voz e corpo se emaranham para liberar pulsões dionisíacas e construir ou estimular estado de fusão. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 18)

Sonoridades e Movimento trabalhados no campo experimental são identificados igualmente no contexto das cenas musicais de canção. Grande exemplo deste tipo de experiência estética pode ser identificado nos artistas da Tropicália. Algumas imagens de performances construídas por Caetano Veloso, por exemplo, nos mostram a dimensão de radicalidade do uso do palco, como é visto no registro do programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, estreado em 1968, que foi citado pela imprensa como um “verdadeiro happening”:

Fig. 1 – Caetano Veloso, *Programa Divino Maravilhoso*, 1968.

Fonte: Paulo Salomão, Editora Abril

Na descrição feita por Adones de Oliveira (1968) em matéria para a *Folha de São Paulo*, podemos identificar nos grifos, a descrição de algumas ações realizadas pelos artistas, no programa *Divino Maravilhoso* que poderiam vir a ser sistematizadas para uma possível (re)performance dos comportamentos listados:

No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar *Saudosismo*, sua nova música, toda nos moldes das bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um **Chega de Saudade** e Caetano **assanhar o cabelo** e Mutantes entrarem em cena e **começarem todos asadoriento, amalucadamente, a fazerem o “som asad”**. No auge da improvisação, com guitarras, **gritos e movimentos de quadris**, Caetano diz que **vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo**. E o programa daí para o fim é o **mau asadoriento total, caótico nos sons e gestos, alucinação**. Desfilam as novas músicas: *Falência das Elites*, *Miserere Nobis*, *Baby*, *É Proibido Proibir*, *Caminhante Noturno*, *Panis et Circencis*, etc. **Cada qual se transforma num happening, num pretexto para extravagância, “loucuras”**. Para que Gil cante *A Falência das Elites* entram em cena asado latas velhas e é aquele baticum. Caetano **deita-se no chão, rola-se como num estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris**, em gestos tão ousados que às asad o próprio

Cassiano não tem coragem de captar. O público, que lota o teatro do Sumaré, meio inibido no asado, começa a aplaudir, Caetano fica satisfeito com a reação, mas depois diz que gostaria de mais participação, mais vibração. Nos próximos eles esperam, a coisa irá esquentar, por enquanto foi só o asado. No final do programa, **em meio a um improviso em que todos entram**, Caetano grita a palavra de asad, “Acabar com o velho!” e dá um viva a Rogério Duprat, que está sentado na platéia. É um programa quente, movimentado, tropical, imaginativo, diante do qual ou se tem amor ou ódio e que, por isso mesmo, vai dividir muito a opinião pública. Se pegar, como tudo indica, poderá ser para a música nova, o “som asad”, o mesmo que foi “O Fino da Bossa” para o tipo de música de que os baianos agora querem asador.” (OLIVEIRA, 1968, *grifos nossos*)

De asado com Eleonora Fabião (2013, p. 10): “Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; [...] que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática ‘acutilante’ e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte.” Logo podemos perceber no gesto de inversão corporal de Caetano Veloso – apoiado no chão pelo pescoço e erguendo a pélvis com as mãos com as pernas e os pés para cima, como a posição da “Vela” no Yoga – em um contexto de ditadura e contracultura, foi no mínimo escandaloso acontecimento, cheio de Eros, em sua transgressão da posição ordinária diante do comum, como a maioria dos artistas costuma performar. Situações corporais como estas, podem ser programadas ou improvisadas na composição da *performance* – quiçá, compostas como um “Programa Performativo”, segundo Fabião (2009; 2013). “A corpografia, a experimentação, o acaso, o jogo entre ruir e const-ruir, o vazio proliferante, as dobras tradutórias são elementos de uma poética movente, reinventora de si mesma, na medida em que se abre à apreensão do outro.” (SCHERER, 2015, p. 337), uma prática como pesquisa que se instaura no estudo do acaso, da improvisação como técnica de trabalho, da percepção e mapeamento de uma cognição contida no corpo, incorporada, codificada coasadoria, arquivoasadorio asadorinto e atitudes, cotidianas, que se elaborasadorientonte por função estética – para a *performance*, em arte.

É observável a característica experimentalasadorual das imagens, gestos e acontecimentos que insurgem das *performances* televisivas dos artistas tropicalistas:

Só agora, com programa regular, sistemático, Caetano e Gil têm oportunidade de testar o seu noasadorientonto musical. Da aceitação popular ou não, da deglutição ou não, do consumo ou não, já que eles estão na faixa do “produssumo” asadorzir para o consumo, no neologismo criado por Décio Pignatari – depende a sobrevivência do grupo e a validade de suas teses, ou de sua revolução. Um novo conceito estético, radicalmente desvinculado asadoado (“Isso que anda por aí está tudo velho”, disse Caetano) e, integralmente integrado no presente – não no futuro – é o que pretendem os baianos e foi o que procuraram mostrar anteontem na estréia de “Divino, Maravilhoso”. (OLIVEIRA, 1968)

Podemos entender, acompanhando o pensamento de Fabião (2013), que as ações/acontecimentos corporais que ocorrem intrincadas com o gesto vocal na performance das canções, observadas nos casos descritos, podem ser estruturadas, na prática da música popular ao vivo, como “Programas Performativos”. Segundo a autora, o Programa Performativo deve ser estruturado como um sequência de ações definidas como verbos no infinitivo que criam situações/acontecimentos (programados) para serem executados durante a *performance*. Fazer programas performativos, elabora-los e executa-los, “possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista” (FABIÃO, 2013, p. 8).

Nesse sentido as visualidades da voz, ou da palavra cantada, na *performance* de canções ao vivo, se dão como instaurações que transcendem as “oscilações tensivas”<sup>7</sup>, segundo Luiz Tatit (2010) e potencializam as ações vocais por

---

<sup>7</sup> “Ora, se as aberturas vocálicas não contassem com os fechamentos consonantais ou, inversamente, se as interrupções consonantais não fossem, elas próprias, interrompidas por novas sonoridades vocálicas, nossa linguagem oral simplesmente desapareceria ou, pelo menos, perderia suas funções cognitivas e emotivas. Assim como o máximo de abertura sonora, por exemplo, a da vogal ‘a’, determina necessariamente o início de um fechamento da sonoridade para que o discurso possa prosseguir (e vice-versa, a partir do máximo de fechamento consonantal), a atuação exclusiva, de um lado, da forma musical, ou, de outro, da força entoativa, prenuncia certa paralisação do funcionamento regular da linguagem cancional, o que provoca nos compositores o desejo intuitivo de atenuar ora o ‘excesso de música’, ora o ‘excesso de fala’, na esperança de recuperar a eficácia persuasiva de suas obras. No mundo da canção de consumo, onde o critério da comunicação é determinante, essas atenuações são praticadas de maneira quase automática. Quem quer permanecer nesse mundo, mas não abdica das soluções puramente musicais, pode se esmerar na construção da forma sonora desde que essa postura não se torne exclusiva, pois, se for esse o caso, manifesta-se o fenômeno bate-volta: o passo seguinte do excesso é sua própria atenuação, a menos que o artista deseje explorar outros campos de atividade e abandone o *ethos* cancional.” (TATIT, 2010, p. 15)

suas dimensões corpográficas e não somente por suas dimensões musicais. Sobre esse aspecto, corpográfico, não compreendemos como um abandono do “*ethos* cancional”, como elabora Tatit, mas como uma ação gestual que extenua a corporeidade do *performer*, ao lidar com as “oscilações tensivas”, quaisquer que sejam, das canções executadas, colocando-as em jogo com uma série de visualidades e movências que compõem a arte ao vivo, como um acontecimento, não apenas reduzido à letra e à melodia acompanhada da arregimentação instrumental, mas como um espaço corporal de fabricação de imagens, que do *pop* se faz cruzo com o campo experimental, em *performance*.

Em uma análise sobre os tropicalistas, a importância iniciada desde o campo experimental e pouco mercadológico, é destacado como um procedimento que se tece nas *performances* desses artistas através de combinações por diferenças podem ser entendidos na dimensão estética e performativa, como uma síntese disjuntiva<sup>8</sup> empreendida no tropicalismo:

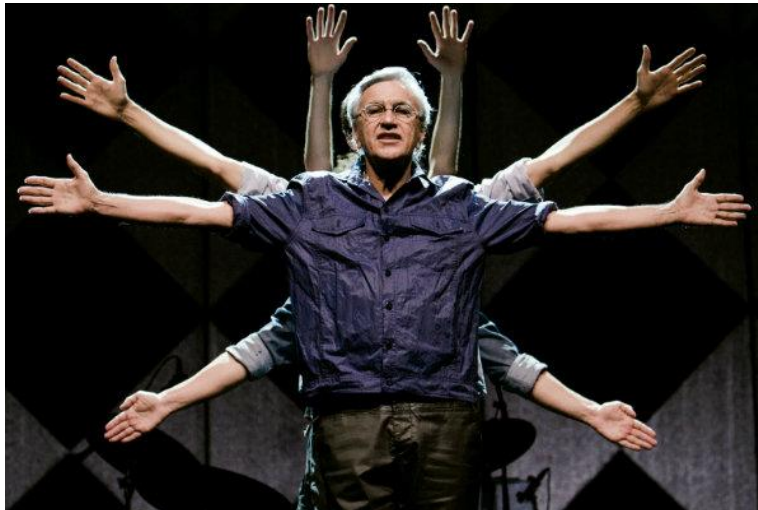
O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos não trabalhem em harmonia [...] mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se crie um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. Criando de número para número, Caetano preencha de maneira inesperada as seis categorias com que trabalhava: corpo, voz, roupa, letra, dança, música” (SANTIAGO, 1973, p. 53)

Resquícios dessas qualidades são observadas ainda, na *performance sênior* do artista em destaque, Caetano Veloso, como podemos ver em um dos seus mais recentes trabalhos, *Abraço*:

---

<sup>8</sup>Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 169), cita o conceito de Deleuze e sugere um exemplo próprio para explicar a aplicação do conceito ao que foi feito pela Tropicália, reunindo “Vicente Celestino e John Cage. [...] Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar, que os Mutantes por exemplo são legais.”



Fig. 2 – Caetano Veloso, *Abraço*, 2013

Fonte: CD “*Abraço: Multishow ao vivo*”, Universal

No registro do show, vemos os músicos da banda, atrás do artista que está a frente de braços abertos, como o Cristo Redentor, os demais posicionados com os braços abertos em vetores distintos, em três ângulos diferentes, abrindo uma espécie de Rosa dos Ventos ou braços de Shiva. Uma imagem forte, mas que não comporta/suporta, ou se sustenta, por muito tempo, pois os músicos não estão tocando seus instrumentos. “O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 6), em acontecimentos que marcam o fazer musical com imagens e ou sonoridades que se destacam pela dimensão estética ali programada, como é evidente neste caso, observável pela marcação corpográfica/coreológica.

Acreditamos que na performance não há uma cisão entre a dimensão da pessoa que exerce sua profissão em arte, como há na lógica teatral moderna. Com isso queremos romper com essa espécie de esquizo que se dá entre a ideia de ator e o de personagem, quando ao vermos um artista no palco o compreendemos como “personagem” e não como o sujeito (devido a popularidade da linguagem teatral no senso comum). A pessoa é a artista como sujeito que performa e não como produto de fantasia, na realidade é a própria pessoa com suas subjetividades, o artista, seus gestos e sua corporalidade.

Em 1990, com 23 anos, a artista Adriana Calcanhotto, em turnê com um show voz e violão, foi convidada por diversas gravadoras para realizar sua estreia fonográfica, a ser contratada para fazer um disco cheio. Algo que para Calcanhotto ainda não fazia sentido naquela época, desde sua perspectiva do desejo, pois ela “gostava era de palco” e já se compreendia como uma artista em trânsito entre as fronteiras impostas pela concepção de arte colonizadora, em que há que se comportar em um gênero expressivo de especialidade. A *performer* que nela habita não se encaixava no formato do mercado da música, num álbum, naquele contexto de sua juventude experimental e transgressora. A artista relatou, que:

Naquele momento, meu primeiro disco é muito confuso, porquê é um momento entre, quer dizer, eu estava vindo do Rio Grande do Sul onde eu fazia um trabalho que era de performer, eu não era compositora. Eu até podia compor, eu até podia cantar, mas eu gostava de fazer uma coisa ali, híbrida, entre o teatro e a música. E fazia uns lugares assim, uns becos, era uma coisa bastante alternativa, era pra ser. Eu fazia shows que eram punk, hard core, cantava pra fora, com fúria. Depois fazia coisas cool, depois ficava nua no show da Rita Lee, como eu fiz. Isso era a minha persona de performer. Eu não fui ficar nua no show da Rita Lee como cantora, eu fui como performer. Aí eu cheguei no Rio de Janeiro pra fazer esse disco e se misturaram então, as más compreensões das pessoas na época, da gravadora, do produtor, sobre quem eu era e pra onde eu estava indo. (CALCANHOTTO, 2010)

Ao longo de sua carreira, Calcanhotto sempre avançou as fronteiras radiofônicas e estritamente musicais, com fortes referências aos concretistas e relações intermédias com as artes visuais, por exemplo, ao estabelecer tanto citações intermédias da obra *Parangolé* de Hélio Oiticica, como da incorporação do próprio objeto *Parangolé* em suas *performances*, nos shows e em outros produtos audiovisuais. Suas relações com as qualidades *verbivocovisuais* e com as *corpográficas* em sua arte ao vivo<sup>99</sup> (ou artes vivas), isto é, aquelas cuja produção se dá na co-presença artistas/público, enunciam-se como “táticas de ocupação, subversão e ressignificação” de acordo com Aguilar e Cámara (2017, p.10-11), ou seja, se configuram como máquinas performáticas em sua obra.

---

<sup>99</sup> AGRA, Lucio. *Arte ao vivo e presença contracolonial*, 2022, no prelo.



No período mais recente de sua produção, a artista foi convidada pela Universidade de Coimbra para realizar uma residência como professora convidada da Faculdade de Letras da instituição, iniciada no ano de 2016, quando realizou, dentre as atividades docentes, a conclusão de sua pesquisa com a apresentação do *concerto-tese*. Esse concerto consistiu na revisão do show estreado em 1987, elaborada como prática artística e nomeada como *concerto-tese*, termo que performa conceitualmente a substituição da apresentação de um texto acadêmico, como conclusão de seu trabalho na Universidade, por um show.

Eu comecei a minha trajetória musical em 84, final de 84, fazendo música ao vivo assim de voz e violão, em restaurantes, em bares. E em 86 eu desisti dos bares, eu vi que aquilo não era pra mim, porque eu não sou cantora de cover, eu sou o oposto, eu quero me apropriar das canções. E comecei a fazer espetáculos com o Luciano Alabarse em Porto Alegre, que é um diretor teatral. Eu queria aquele tipo de espetáculo, eu era muito influenciada por essa ideia do espetáculo que é um todo, dentro de uma linguagem pop onde o figurino, a luz, o cenário, os poemas, as ideias, tudo é uma coisa só, não é apenas um recital de música, de cantora. E aí em 86 eu comecei com ele a fazer isso, buscando espaços assim, mais alternativos, mais vanguarda da cidade. Saí dos bares. E em 87 eu fiz o show com ele, o show chamado A Mulher do Pau Brasil que era um show pra falar do Modernismo, era um show que eu lia trechos, entre as músicas, da carta de Pero Vaz de Caminha ao Reino de Portugal, eu cantava Geleia Geral, o show começava com Eu Sou Terrível. Era uma Mulher do Pau Brasil, vamos dizer, um pouco como uma personagem que eu encarnava. (CALCANHOTTO, 2018)

A noção do *concerto-tese* em *A Mulher do Pau Brasil*, é enunciada por Calcanhotto como uma proposta “antropofágica”, em relação ao manifesto de Oswald Andrade. Sugere-se a coexistência de seu cancionero pop autoral a poemas vocalizados e interpretações de cânones da MPB que articulam em suas composições um imaginário poético da brasilidade, a exemplo, a Tropicália, João Bosco e Chico Buarque. Procedimento que é igualmente identificado por Celso Favaretto (2007, p. 63) na produção tropicalista: “Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil [...]”. Um exercício poético e performativo que é enunciado desde a nomeação de seu

*concerto-tese*, ao instaurar-se como a representatividade mitificada de um ícone contemporâneo de Pindorama – *A Mulher do Pau Brasil* - uma *performance* de linguagem, iconográfica e sonora que a artista apresenta, inicialmente à comunidade luso-brasileira, sendo ela própria uma espécie de embaixadora deste imaginário.

À medida que seu processo criativo se constrói por meio de sobreposições e hibridações de referências, concatenando o pop radiofônico a poemas vocalizados e canções anticomerciais, de verve experimental, fazendo uma *síntese disjuntiva*, segundo Eduardo Viveiros de Castro (2008). Repertório que é executado pela presença de um corpo que performa acontecimentos, imagens, gestos e sonoridades que fazem uma dobra no contexto comum de apresentações de shows de música popular. E especificamente ao que toca as cenas musicais que ainda são veiculadas em rádios, por exemplo, que podem ser verificadas atualmente, reunindo no mesmo espectro de referências objetos de coexistência não comuns.

Este operador conceitual nos serve como orientador para pensar-fazer – na dimensão teórico-prática – simbioses, como a exemplificada “síntese disjuntiva” (DELEUZE *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2008) entre “Vicente Celestino e John Cage”, a exemplo do que a Tropicália foi capaz de reunir numa mesma linguagem. Ao passo que “Desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais arcaicos e os mais modernos.” (FAVARETTO, 2007, p. 63). Aspectos que concatenam os motivos e temas da brasilidade, sintetizado às disjunções estéticas, como uma poética de criação que pode ser ativada por meio de experiências de performatividade.

A síntese disjuntiva que identifico na remontagem de *A Mulher do Pau Brasil* (2017-2018), além do repertório de canções, foi a construção de um roteiro que compunha junto às sonoridades, imagens, articulando as relações entre o cenário, as movimentações de palco da artista, seu comportamento corporal, a execução dos instrumentos e dos gestos, do acontecimento de ações programadas que se instauravam como eventos ao longo da apresentação. Segundo Adriana Calcanhotto, sua proposta “[...] era muito influenciada por essa ideia do espetáculo que é um todo, dentro de uma linguagem pop onde o figurino, a luz, o cenário, os poemas, as ideias, tudo é uma coisa só, não é apenas um recital de música, de

cantora.” (CALCANHOTTO, 2018). Um enunciado que estabelece como premissa a concepção da performance de música popular, diferenciando-se da noção comum de “show”.

As imagens da mulher do pau brasil – a própria artista – encarnada no sujeito da *performer*, inicia o show de dentro de uma rede (de cor vermelha, que se vê na imagem abaixo), abre as cortinas e a artista tocando sua guitarra, se levanta da rede executando a música no instrumento – me lembro de *Macunaíma* o herói brasileiro de Mário de Andrade – ao entrar em jogo, deitada na rede, em ação, levantando desse símbolo brasileiro/ameríndio, de dormir e descansar, de passagem entre o mundo dos sonhos, do real e da realidade. O cabelo da artista, também referencia um corte recorrente em homens indígenas. Gestualidades – corpografias – trânsitos entre instrumentos de corda e de percussão, instauram acontecimentos performativos que dão força à forma do show.

Fig. 3 – Adriana Calcanhotto, *A Mulher do Pau Brasil*, 2019

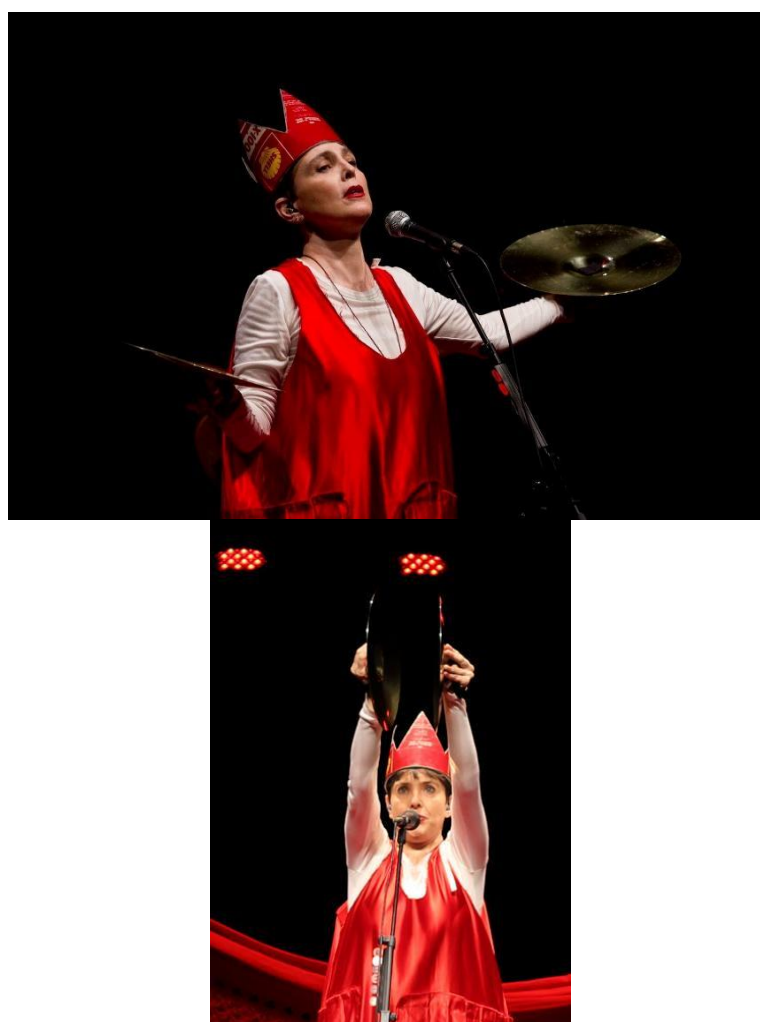


Fonte: Turnê “*A Mulher do Pau Brasil*”, sem autoria especificada

Ao cantar a canção *Geleia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, gravada originalmente no disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, Calcanhotto se paramenta

com uma coroa de lata vermelha – em referência à usada por Renato Borghi na montagem de *O Rei da Vela*, realizada pelo Teatro Oficina - e toca Prato Marcial. Contudo, sua performance ao cantar e tocar os pratos, junto com mais dois músicos que a acompanham no show, não corresponde somente a execução de uma percussionista que privilegia a rítmica e as qualidades timbrísticas do instrumento musical, mas desempenha as duas funções – cantora e instrumentista – colocando o corpo em jogo, realizando "[...] uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental." (FABIÃO, 2013, p. 2).

Fig. 4 – Adriana Calcanhotto, *A Mulher do Pau Brasil*, 2019





Fonte: Turnê “A Mulher do Pau Brasil”, sem autoria especificada

O sentido corpográfico evocado no show de música popular, pode ser um pacto antropófago de criação de novos “roteiros” para a realização de *performances* de canções ao vivo: “As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo” (ANDRADE, 1970, p. 15). Uma dobra nas fórmulas e formulações determinadas pela indústria cultural e pelo gosto que foi construído como condicionante das massas, pela mídia e pelos meios de produção do capital. “A corpografia de Aleixo, escrita do gesto, errância como projeto, é rompimento com toda paralisia. [...] Contra a estatuária, há o burburinho, a cidade, os passos felinos do menino-Exu. Dobras de esquinas que se sucedem e disparam poemas.” (SCHERER, 2015, p. 46) E nesse sentido, de disparada poética, queremos exercitar a corpografia na prática da música popular ao vivo.

O que os portugueses fundaram ao chegar no Brasil foi um estado de coisas que definimos como uma estratégia de apropriação à qual passaram a opor-se diversas performances nas quais detectamos táticas de ocupação: das *experiências* de Flávio de Carvalho à intervenções de Lygia Pape, Rubens Gerchman e Waly Salomão, dos mapas de alguns clássicos como Gilberto Freyre ou Euclides da Cunha aos saraus da periferia da literatura marginal. Nesse caso, a heterotopia não é imaginária, é praticada, provocada a partir de uma intervenção no espaço. (AGUILAR: CÂMARA, 2017, p. 21)

De acordo com Lúcio Agra, em entrevista sobre a cena da *performance* no Brasil, entre o eixo Rio/São Paulo, identificou que “Esses caras que faziam performance tinham aderido ao rock. No livro do Renato Cohen, que é uma avaliação dos anos de 1980, muito frequentemente ele fala [...] da aproximação entre música e performance.” (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 5) e dessa maneira é que pretendemos nessa proposta de pesquisa, cotejar esses dois campos expressivos e suas hibridações. Artistas internacionais como David Bowie, Alice Cooper e David Byrne, também são citados como presenças que contribuíram, desde a música, para a compreensão do gênero de arte da performance. Pois segundo uma máxima da época, “Todo mundo que fazia performance tinha que fazer música ao vivo. E isso não era tão diferente do que acontecia lá fora. Se você for ver bem, a produção musical dos anos de 1980 tem aproximação com performance.” (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 12). Acompanhando a reflexão do autor:

A performance sempre existiu aqui, porque existia o carnaval; isso é a primeira coisa. A segunda é que o performer mor depois de Flávio de Carvalho é o Chacrinha. Portanto, o carnaval novamente. [...] Certamente, Ney Matogrosso, Sérgio Sampaio, vários outros artistas, [...] O fenômeno do Secos e Molhados cobriu o território nacional, entrava na casa das famílias em plena ditadura militar, você tinha aquela figura escalafobética rebolando. É de uma ousadia extraordinária, e sem dúvida isso impregnou a cabeça das pessoas que assistiram. Mas nos anos de 1980, entrou em cena outro corpo. Por causa da paranoia que foi desmantelada com a queda do Muro de Berlim [...] E aí a expressão “No future” fazia todo sentido, todo mundo achava que a Terceira Guerra Mundial estava aí mesmo. Era a iminência, o fim do mundo estava vindo. Essa iminência criou uma espécie de mentalidade cínica que perpassou os anos de 1980, de niilismo, sombria, que foi de certa forma muito importante, e que atraiu a atenção para um dos primeiros movimentos em direção ao que depois se chamaria de pós-humano, que é esse corpo cibernético. [...] A discussão do pós-moderno caiu no meio disso como uma grande revelação de que de repente tudo já foi inventado, já foi feito. Logo depois, nos anos de 1990, houve aquela história da pós-história. Todo mundo começou com a história de pós-isso, pós-aquilo, achando que tudo já tinha acabado. Então houve uma retração do corpo. Nos anos de 1990 é que se voltou a perceber isso. (AGRA apud TINOCO, 2014, p. 14- 15)

Exemplos performativos do rock nacional *underground*, anticomercial porém midiaticizado, podem ser vistos na extensa obra do artista Rogério Skylab, que produz sua música com forte carga estética vertida das escritas, tanto da letra das canções, como de suas ações, vezes improvisadas, ora marcadas como programas performativos, como pode ser observado na emblemática cena com a cenoura<sup>10</sup>, que já foi performada no *Programa do Jô*, apresentado por Jô Soares na Rede Globo.

Fig. 5 – Rogério Skylab, *Performando com cenoura*, s/d.



Fonte: Fotos de divulgação do artista

Na obra do artista, transgressora e de teor obsceno, motivos escatológicos e sexuais-sociais são algumas das constituintes de sua poética, sempre compostos sobre arranjos de rock em suas diversas variações pesadas, como por exemplo o metal. No caso dessa música específica, que foi performada na televisão, o artista segurando à mão uma grande cenoura, canta: “o meu desejo é glande” – pode-se ouvir “grande”. Enfia a cenoura na boca e conforma uma espécie de máscara fantástica, imagem criada nessa fusão entre a boca e o vegetal, que também alude à forma de sexo oral fálico. Skylab morde a cenoura, e canta mastigando o legume que em algum momento acaba por ser cuspidado em meio a pronúncia vocálica do canto,

<sup>10</sup> Trecho de show disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OiUWhJoKjA>



que em repetição, vai sendo berrado “Plasil” – nome de um remédio para enjoo – em que se escuta “Brasil”, enquanto come fala-canta cospe engole grunhe berra esbugalha os olhos, falicamente enfiando a cenoura na boca com o corpo extremamente ativado em movimentos, tremendo, na música, no canto, na boca e na cenoura, comendo e regurgitando, palavras, cenouras e um palimpsesto sígnico, cuspidado, que ali se dá a ver e a fazer, em sua *performance*.

Já na cena musical de nicho mais *cult* e alternativo, circula a cantora que também é atriz e circense, Silvia Machete, que é outra artista que extravaga na potência corpográfica de suas *performances* no contexto dos shows de música popular. Além de acontecimentos que trazem a carga circense de sua formação, como cantar rebolando com bambolês e assoprando bolinhas de sabão, a artista também mimetiza relações quase-sexuais com o corpo de um contrabaixo acústico, por exemplo encaixando sua pélvis no *Ces* do bojo do instrumento, entre diversos movimentos acopladas ao instrumento, que permanece lateralmente deitado no show do palco. Esses são alguns, do que poderíamos chamar de programas performáticos, que compõem seu show, pois se repetem em cada apresentação, claro que com sua sempre inédita maneira de acontecer, são reperformadas, mas sempre abertas aos acasos e condições que não dependem somente das ações do programa performativo, mas das condições de corpo, do espaço, do tempo e das percepções sensíveis de cada dia de *performance*, dos erros, acertos, descompassos, de toda sorte e até mesmo do encontro com o público – por exemplo, na ação relacional/participatória, em que Machete pede a alguém da plateia que suba ao palco e chupe o dedão de seu pé.

Na imagem a seguir, podemos ver a artista segurando dois espelhos, apoiados nos respectivos ombros, refletem as faces – direita e esquerda - laterais e posteriores da cabeça da artista, espelhando e dando a vista multiplicada de seu rosto. Esta ação é performada enquanto canta uma canção<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://youtu.be/MTftamfa5u4>



Fig. 6 – Silvia Machete, *Extravaganza*, 2012

Fonte: Foto de divulgação do show “Extravaganza”

Silvia Machete na última música de seu show, também homônima, *Tropical extravaganza*<sup>12</sup>, entra vestida com uma estrutura que encobre todo o seu dorso, construída com plantas e flores de plástico. Uma imagem um tanto fantástica se instaura, no momento em que a *performer*, que antes se encontrava fora de cena - durante prelúdio instrumental realizado pela banda -, reaparece vestida com um figurino escultórico de folhagens onde somente se vê suas pernas e seus pés calçados de salto alto. Uma extravagância entre o erótico e o exótico, criado naquele corpo que canta, cuja cabeça e boca não se vê, pois estão imersas no figurino de folhagens de plástico.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JK2tskdO7bE>

Fig. 7 – Silvia Machete, *Extravaganza Ao Vivo*, 2012

Fonte: CD “Extravaganza Ao Vivo”, Coqueiro Verde

“Há uma performatividade que se encarna nas diferentes possibilidades de criação, apresentação, recepção, reiteração e manutenção de um texto. [...] Essa escrita que se dá com o corpo e dialoga com inframundos que não cessam de propor mais e mais escrita” (SCHERER, 2015, p. 344), a essa forma de escrever o corpo nas palavras-sons-imagens (máquinas performáticas), encontramos na corpografia, síntese epistêmica da prática a que nos dedicamos a estudar. Nesse caso, ao tomar as qualidades corpográficas aplicadas ao mundo das canções, performadas ao vivo, ampliamos o campo de pesquisa poética do músico em performances que sejam mais verbivocovisuais, em encruzilhadas com o pop e o campo experimental.

## Referências

ADRIANACALCANHOTTO. **A Mulher do Pau Brasil Tour Brasil 2018**. Site Adriana Calcanhotto, s/d. Disponível em: <<https://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/>> Acesso em 16/01/2021.

AGULIAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A Máquina Performática: a literatura no campo experimental**. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALEIXO, Ricardo. **Corpografia = Escrever (com) o corpo**. Núcleo de Pesquisa em Performatividades Negras. Galpão Cine Horto: Belo Horizonte, 22 de Setembro de 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual – Vídeo Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CALCANHOTTO, Adriana. **Um Palavras** - episódio 076 com Adriana Calcanhotto. Canal Futura, 7 de outubro de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=23CL0S3MQ3g>> acesso em 14/12/2021.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. Perspectiva: São Paulo, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. SZTUTMAN, Renato (Org.) **Eduardo Viveiros de Castro -Série Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Sérgio. **Poesia e performance: Uma entrevista com Ricardo Aleixo**. Revista Qorpus, edição nº 003, Florianópolis, novembro de 2011. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>> acesso em 20/01/2022.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX**. Londrina: Eduel, 2010.

ODIER, Felipe Saldanha. **Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea**. Palíndromo, Florianópolis, v. 15, n. 35, p. 288-312, 2023. Disponível em <<https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21666/15187>> acesso em 17/02/2023

OLIVEIRA, Adones de. **Baianos na TV: “Divino, Maravilhoso” Caetano Veloso e Gilberto Gil – Diferentes, avançados, prá frente**. Folha de São Paulo, 30 de outubro de 1968.

PINHEIRO, Amálio. **César Vallejo: O Abalo Corpográfico**. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1986.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **A Tradução “Verbivocovisual” de Haroldo de Campos**. Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores, N°. 19, Ano 2009.

SANTANA, Marilda. **A Extravaganza de Silvia Machete**. Crítica, 06 de março de 2013. Disponível em: <<https://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/06/a-extravaganza-de-silvia-machete/>> acesso em 14/01/2022.

SANTIAGO, Silviano. **Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval**. Cadernos de Jornalismo e Comunicação, n. 40, jan.-fev., 1973.

SCHECHNER, Richard. **Performativity**. In: Performance Studies: an Introduction. New York & Londres: Routledge, 2006, p. 123-169.

SCHERER, Telma. **A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo**. Tese (Doutorado em Literatura) Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas**. Estudos Semióticos. [on line] Vol. 6, N. 2., São Paulo, 2010, p. 14 – 21. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266>>. Acesso em 30/05/2018.

TINOCO, Bianca. **Entrevista com Lucio Agra**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 11, jul. 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-lucio-agra/>> Acesso em 03/07/2021

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

Recebido em: 17/02/2023

Aceito em: 25/03/2023

## CAMINHOS: A BICICLETA COMO INSTRUMENTO DE ARTE

Guilherme Caldas dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** *Caminhos* é o estágio atual de uma pesquisa em arte que tem sido desenvolvida nos últimos anos, tendo como ponto de partida a bicicleta como um elemento estético e como um modal de transporte urbano, usando o GPS e plataformas e bases de dados abertas como ferramentas auxiliares. A pesquisa articula alguns conceitos ligados ao fazer artístico contemporâneo como o de formatividade, conforme proposto por Luigi Pareyson (2001) e conceitos relacionados ao processo de desmaterialização da obra de arte, segundo Lucy Lippard e John Chandler (1971). *Caminhos* associa-se, também, ao chamado campo CTS – Ciência, Tecnologia e Sociedade. Dentro deste, relaciona-se à teoria da Construção Social da Tecnologia (SCOT), conforme proposto por Trevor Pinch e Wiebe Bijker (1987), especialmente com os conceitos de abertura e fechamento do significado dos artefatos tecnológicos, considerados a partir de seu processo de elaboração, e com o conceito de Grandes Sistemas Tecnológicos, conforme proposto por Thomas Hughes (2012).

**Palavras-chave:** Bicicleta; espaço urbano; arte e tecnologia; movimento, mobilidade.

## PATHWAYS: BICYCLE AS AN ART INSTRUMENT

**Abstract:** *Caminhos (pathways)* is the current stage of an art research that has been developed in recent years, having as a starting point the bicycle as an aesthetic element and as a mode of urban transport, using gps, open platforms and databases as auxiliary tools. the project is linked to some concepts like formativity, as proposed by luigi pareyson (2001) and, also, those linked to the process of dematerialization of the work of art, according to lucy lippard and john chandler (1971). *Caminhos* is also associated with the so-called sts field - science, technology and society. In that field, it relates to the theory of social construction of technology (scot), as proposed by trevor pinch and wiebe bijker (1987), especially with the concepts of opening and closure of the meaning of technological artifacts, regarded from their development process, and with the concept of large technological systems, as proposed by thomas hughes (2012).

**Keywords:** bicycle; urban space; art and technology; movement, mobility.

---

<sup>1</sup>Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), mestre e doutorando em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) pela UTFPR. Interessado em artes gráficas, histórias em quadrinhos e publicações de artista, vem desenvolvendo uma pesquisa em arte a partir do uso da bicicleta no espaço urbano. Atualmente, atua como professor de desenho na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). E-mail para contato: candyland\_comics@hotmail.com

## Percorrendo caminhos

*Caminhos* é o estágio atual de uma pesquisa que vem se desenvolvendo ao longo dos últimos anos tendo como ponto de partida a bicicleta, considerada como elemento estético e como modal de deslocamento urbano. A intenção é que de seu uso resulte em materiais diversos: gravuras, instalações e publicações de artista são alguns dos resultados previstos neste momento. No projeto, a bicicleta se combina ao uso do sistema GPS<sup>2</sup>, gravando os trajetos percorridos ao longo de um ano, de maneira a construir um repositório de desenhos georreferenciados que vêm sendo usados em parte da minha produção artística subsequente.

A pesquisa articula-se com alguns conceitos da arte e do chamado campo CTS (Ciência Tecnologia e Sociedade). No campo da arte, a pesquisa se relaciona com o conceito de formatividade, conforme proposto por Luigi Pareyson (2001), que busca propor a superação de uma dicotomia percebida entre a obra como materialidade e os conceitos usados na sua elaboração.

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples "fazer" não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. [...] Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo [...]. (PAREYSON, 2001, p. 25-26).

Essa dicotomia entre forma e conteúdo, acirrada a partir do final da década de 1950, é referida por Lucy Lippard e John Chandler como um quadro em que uma aparente encruzilhada "pode muito bem revelar-se como duas estradas que levam ao mesmo lugar" (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 255). De acordo com os autores, *Arte como Ideia* e *Arte como Ação* são possibilidades no processo de desmaterialização da arte em que o aspecto material da obra de arte tende a uma não-visualidade, com os elementos de processo assumindo um estatuto de importância similar ao do resultado apresentado ao público. De um fazer artístico

---

<sup>2</sup> Sigla para *Global Positioning System* (Sistema de Posicionamento Global).

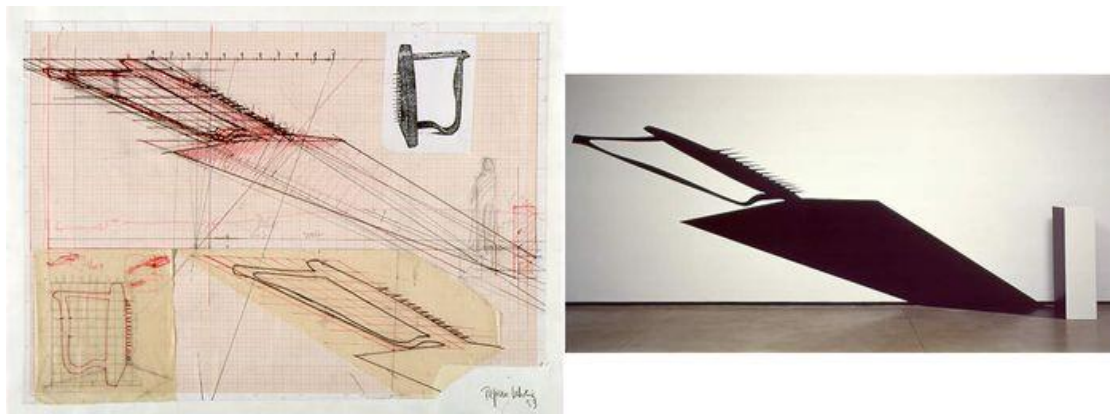
que se dá num momento de crescente importância do fator conceitual, em alguns casos, resultaram obras "com pouco a observar" (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 257).

Em tal contexto, cresce a importância da organização do registro das etapas do processo artístico. Esboços, desenhos de preparação, escritos de artista, ganham em interesse como parte de uma produção cujo entendimento requer acesso a múltiplos níveis de informação. A importância dos registros do processo vem do fato de constituírem uma documentação que permite acompanhar as etapas e, especialmente, o pensamento artístico envolvidos na produção de uma obra de arte que pode tender ao desaparecimento. De acordo com Sol Lewitt:

Todas as etapas intermediárias – rabiscos, esboços, desenhos, trabalhos fracassados, modelos, estudos, pensamento, conversas – são de interesse. Aquelas que mostram o processo de pensamento do artista são às vezes mais interessantes do que o produto final. (LEWITT, 1999, p. 14).

Um exemplo disso pode ser verificado no trabalho de Regina Silveira. Mesmo que sua obra não tenda à imaterialidade, uma prática recorrente da artista é a compilação de desenhos de preparação. Rearranjados em novas composições, esse material, apresentado emoldurado, assume o *status* similar ao de uma obra com mérito próprio, como pode ser observado nos desenhos de preparação para uma das versões de *In Absentia: Man Ray* (Figura 1).

Figura 1 — Desenhos preparatórios para *In Absentia: Man Ray*, de Regina Silveira



Fonte: MAM (2019a, 2019b).



*Caminhos* foi, inicialmente, uma prática estendida num momento em que a pandemia de COVID-19 no Brasil seguia com um encaminhamento errático, no mínimo<sup>3</sup>. Antes de ter um nome ou, mesmo, de ser pensado como substrato de arte, *Caminhos* foi uma maneira de lidar com a incerteza de um estado de coisas que se configurou no país, sem perspectiva de qualquer tipo de condução razoável por parte das instituições que, em tese, estariam encarregadas disso. *Caminhos* foi uma espera em movimento.

### **Bicicleta como elemento estético-tecnológico**

Por ser baseado no uso da bicicleta, *Caminhos* tem relação direta com a forma como a considero. Em primeiro lugar, como um objeto estético. Tendo aprendido a andar de bicicleta na infância, como muitas pessoas de minha geração, deixei-a de lado devido a fatores ligados, sobretudo, à percepção de que se tratava de uma máquina inadequada para o uso cotidiano. A retomada de seu uso na vida adulta foi consequência da mudança de um grande centro urbano para um centro de proporções muito menores. Com isso, as distâncias se tornaram menores e havia, além disso, a expectativa, parcialmente frustrada, de que as condições de circulação seriam mais favoráveis. Mas o que impulsionou seu uso foi o fato de que o modelo utilizado era, principalmente, exótico e instigante. Apelidada como *Monstrenga*, era um modelo comercializado com o nome de *Harley Bike*, em uma referência direta às motocicletas *chopper*<sup>4</sup> – essa foi a bicicleta que fez de mim novamente um ciclista (Figura 2).

---

<sup>3</sup> O governo brasileiro tomou uma série de medidas que, consideradas em seu conjunto, buscaram antes agravar os efeitos do que proporcionar algum tipo de solução para as questões relativas à pandemia de COVID-19 no país (DIREITOS..., 2021).

<sup>4</sup> Uma das explicações para o termo "chopper" seria o fato de que se referia a motocicletas modificadas por meio da remoção ("chop off") de alguns componentes.



Figura 2 — Bicicleta apelidada "Monstrenga"



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2011).

O modo encontrado pelo fabricante para que o modelo remetesse às motos foi o alongamento do quadro, o que resultou no deslocamento do movimento central (e, conseqüentemente, de pedais, coroa e pedivela) para a frente, saindo do alinhamento com o ciclista. Com isso, o modelo tornou-se extremamente estável, além de permitir que o ciclista apoiasse os pés, quando parado, sem precisar sair do selim. A perda na agilidade implicada no seu desenho não impedia, no entanto, que a bicicleta desenvolvesse uma velocidade satisfatória, condizente com um modelo que não procurava atender a expectativas de performance. Esse recurso à imitação de motos teve antecedentes. Nos Estados Unidos, a primeira fabricante a lançar um modelo segundo essa premissa foi a Schwinn, com a *Sting-ray*, em 1963 (Figura 3), após perceber que garotos vinham personalizando suas bicicletas com selins banana e guidões recurvados para que se assemelhassem a motocicletas (FELTON, 2013). No Brasil, modelos como a *Bikendur BK-1* (1976), da Brandani, *Tigrão* (1972) e *BMX Super Tanque* (1978), da Monark, seguiram caminho semelhante.

Figura 3 — Schwinn *Sting-ray*, com selim banana e guidão recurvado

Fonte: Felton (2013).

Um elemento importante para a adoção da bicicleta como modal de transporte foi o fato de que a *Monstrenga*, comprada de segunda mão por um valor ínfimo, trazia, montada em seu guidão, um ciclo computador (Figura 4). Esse dispositivo permitiu a medição e o domínio das distâncias percorridas – algo relevante se considerarmos que, no início do século XXI, plataformas digitais e dispositivos de mapeamento, navegação e estruturação de rotas encontravam-se a vários anos no futuro. Ainda que bastante simples, esse dispositivo registrava as distâncias com alguma precisão, o que permitiu estabelecer com elas uma relação que superava a dimensão intuitiva. Desta forma, locais que, para um não-ciclista (motorista ou pedestre), podiam parecer longe demais começaram a integrar um modo de percepção da cidade, de seus espaços e equipamentos e dos significados vindos da interrelação desses elementos na construção de uma cartografia mental do sistema por ela integrado.

Figura 4 — Modelo simples de ciclo computador



Fonte: Magazine Luiza.

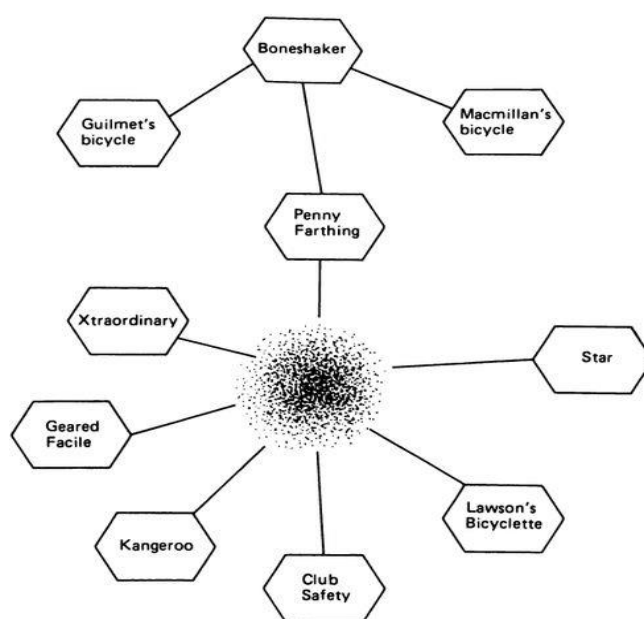
Desta forma, uma máquina que se apresentava em uma versão que privilegiava seu aspecto estético sobre quaisquer outros aspectos funcionais, tornou-se instrumental no processo de apreensão e domínio dos espaços urbanos por parte de uma pessoa que, até aquele momento, dependera do sistema público de transporte ou de caronas para se deslocar. À *Monstrenga* sucederam-se bicicletas de tipos e usos variados. Foram bicicletas de carga, fora de estrada (MTB), de velocidade (*speed*), utilitárias que, apesar dos tipos, usos e modelos variados, sempre foram consideradas levando em conta seu caráter estético.

Em segundo lugar, considero a bicicleta como aparato tecnológico de forma mais específica – o que leva o projeto a se articular com alguns conceitos importantes no chamado campo CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade)<sup>5</sup>. Entre suas principais teorias, está a da Construção Social da Tecnologia (SCOT, em inglês), parte do embasamento das abordagens do campo que buscam problematizar a visão determinista de uma tecnologia neutra e objetiva e da noção simplificadora da evolução linear da tecnologia, entre outras concepções acerca da tecnologia, seus

<sup>5</sup> De forma resumida, o campo CTS é um campo multidisciplinar surgido como "uma reação acadêmica contra a tradicional concepção essencialista e triunfalista da ciência e da tecnologia, subjacente aos modelos clássicos de gestão política" (BAZZO et al., 2003, p. 119).

usos e seu funcionamento. Partindo do processo de criação da bicicleta, Trevor Pinch e Wiebe Bijker (1993) demonstram que, longe de ser um processo linear, conforme o senso comum em muitos casos, o próprio entendimento do que vem a ser uma bicicleta foi uma possibilidade entre algumas possíveis ao longo do século XIX. Os autores recorrem ao esquema de rizoma (Figura 5), proposto por Deleuze e Guattari (1995) para melhor descrever o conjunto de relações e as articulações entre diferentes grupos sociais envolvidos e interessados na invenção da bicicleta.

Figura 5 — Esquema rizomático para o processo de invenção da bicicleta

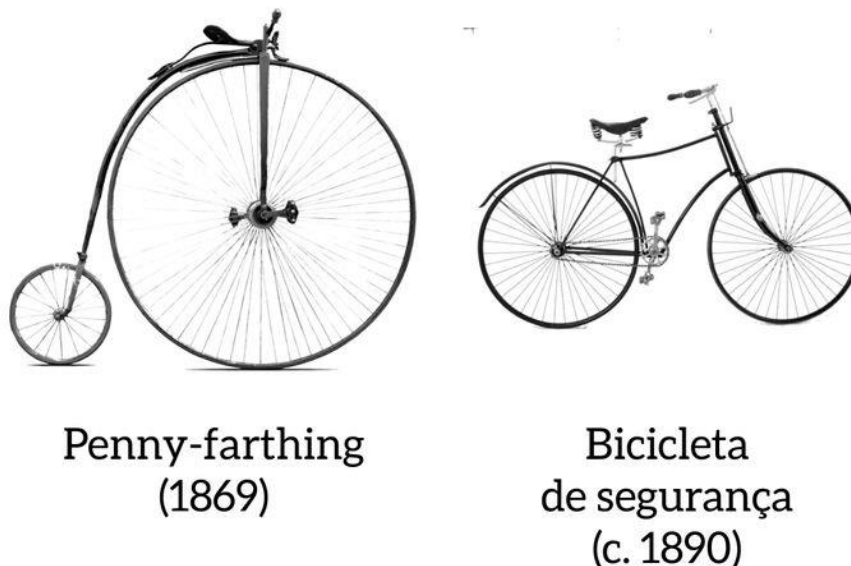


Fonte: Bijker e Pinch (1987, p. 29).

Nesse processo, grupos como atletas, idosos, mulheres, fabricantes, entre outros, interagiram e se movimentaram em torno de diferentes significados e conceitos do que era – ou deveria ser – uma bicicleta. Estes conceitos, de forma geral, oscilaram entre o entendimento da bicicleta como um artefato destinado a pessoas em boas condições físicas e pensado para a prática esportiva, a *penny-farthing*, e um artefato destinado ao transporte cotidiano e rápido de pessoas que não necessitariam ter o preparo físico de um atleta, o chamado *modelo de segurança* (Figura 6) – conceito que acabou prevalecendo. Entre os processos envolvidos na elaboração da bicicleta são descritos pelos autores os conceitos de *flexibilidade interpretativa* com seus processos de *abertura e fechamento*

de significados, ou seja, de formação ou perda de um consenso a respeito do que é um determinado artefato tecnológico.

Figura 6 — Bicicletas *penny-farthing* e modelo de segurança



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2023).

A flexibilidade interpretativa propõe a problematização da ciência e de seus processos como algo inerentemente exato que leva a conclusões inequívocas.

Isto desloca o foco para a explicação dos desenvolvimentos científicos do mundo natural para o mundo social. Embora esta flexibilidade interpretativa possa ser recuperada em certas circunstâncias, continua sendo o caso de que tal flexibilidade logo desaparece na ciência; isto é, um consenso científico sobre o que é a "verdade" em qualquer instância em particular normalmente emerge. (BIJKER; PINCH, 1993, p. 27, tradução nossa)<sup>6</sup>

Implicado nesse conceito estão os processos de abertura e fechamento de significados, em que grupos sociais envolvidos na elaboração de um aparato tecnológico se articulam em torno de problemas a serem solucionados. Para isso, é

---

<sup>6</sup> No original: This shifts the focus for the explanation of scientific developments from the natural world to the social world. Although this interpretative flexibility can be recovered in certain circumstances, it remains the case that such flexibility soon disappears in science; that is, a scientific consensus as to what the "truth" is in any particular instance usually emerges. (BIJKER; PINCH, 1993, p. 27)



importante que os membros desses grupos "compartilhem o mesmo conjunto de significados ligados a um artefato específico" (BIJKER; PINCH, 1993, p. 30). Caso se forme uma ideia estável em relação ao artefato, ocorre o que os autores definem como *fechamento* – no caso da bicicleta, isso significou que esta assumiu a configuração correspondente, de modo geral, à ideia da máquina usada até hoje. Esse processo, segundo Pinch e Bijker (1993), pode se dar em mais de um nível e, mesmo, ser retomado – com seu significado sofrendo um novo processo de *abertura*. No caso da bicicleta no Brasil, esta passou de uma máquina para deslocamento rápido e seguro para um brinquedo destinado às crianças, ou algo reservado apenas àqueles que não tivessem condições de comprar um automóvel particular ou de pagar uma passagem de ônibus ou, no melhor dos casos, para um equipamento destinado apenas à prática esportiva (MEDEIROS, 2012). Atualmente, pode-se dizer que a bicicleta se encontra novamente em processo de ressignificação, ou *abertura*, como demonstram as movimentações políticas em torno da adequação do sistema viário para seu uso.

*Caminhos* se relaciona, também, com a ideia de Grandes Sistemas Tecnológicos, conforme proposto por Thomas Hughes (2012). Nela, o autor relaciona como integrantes do sistema não apenas os artefatos que dele fazem parte, mas seus operadores, administradores e construtores, a legislação a ele relacionada, sistemas de ensino voltados ao seu funcionamento, a estrutura envolvida na obtenção de eventuais insumos e assim por diante. Desta forma, torna-se difícil, quando não impossível, estabelecer com clareza os limites de um sistema tecnológico, que pode, inclusive, ser composto por subsistemas. Os grandes sistemas, ainda segundo Hughes, são dotados de uma grande inércia enviesada pelos conceitos a partir dos quais foram construídos e os propósitos para os quais foram pensados. Consequentemente, mudanças radicais são possíveis apenas a partir de um grande dispêndio de energia, que pode envolver processos complexos de ressignificação e cooptação por parte do sistema ou sua substituição por um outro sistema. Nesses processos, tem papel importante os elementos que não se ajustam aos preceitos do sistema, podendo nele atuar como agentes de reconfiguração.

Se pensarmos no sistema viário como um sistema tecnológico, temos a bicicleta como um artefato cuja utilização se dá dentro de um sistema que não foi

planejado e nem construído para sua utilização segura e regrada – disso resultando as diversas improvisações diárias por parte de ciclistas que o utilizam.

*Caminhos*, da forma como eu o entendo, é um projeto com dimensão artística, tecnológica e, claro, política, pois tem como ponto de partida uma máquina usada como instrumento de expressão pessoal e artística. Estes podem, a partir das ações em que é usada, ser externados e materializados de maneiras variadas dependendo do tipo de ação em que o aparato tecnológico (bicicleta) é operado. Sua execução e sua conceituação se dão de forma ora intermitente, ora simultânea, num processo em que a obtenção de uma obra definitiva e dele definidora é algo incerto, apesar de provável. O uso do artefato bicicleta e suas conexões com sistemas tecnológicos diversos e variados (sistema viário, GPS, entre outros) também é entendido como ponto de partida e continuação de possibilidades expressivas. Na origem de *Caminhos*, está um projeto anterior, realizado com as mesmas ferramentas, mas num recorte de tempo bem mais limitado: *Sinal da Cruz*.

### ***Sinal da cruz***

Iniciado dentro da primeira residência artística da Bienal de Quadrinhos de Curitiba (2018), *Sinal da Cruz* foi o ato de visitar os quatro extremos geográficos da cidade de Curitiba, ao norte, sul, oeste e leste, partindo do seu marco de fundação, no centro da cidade – centro simbólico, mas não geográfico. Tendo por tema da residência "Olhar a cidade", desde o começo a organização do evento deixou claro que o trabalho dos artistas convidados não necessitaria resultar numa história em quadrinhos, podendo consistir em um resultado artístico não relacionado com essa forma de expressão. Escolhi abordar o tema por meio do desenho da cruz, a ser executado diretamente sobre a cidade, percorrendo sua malha viária pedalando uma bicicleta. O trajeto, de mais ou menos 100 km, foi percorrido em uma única excursão, com cada um dos pontos extremos sendo nomeados a partir de uma

adaptação do gesto simbólico do sinal da cruz: Em nome do Pai (norte), do filho (sul) e do Espírito Santo (oeste), amém (leste) (Figura 7)<sup>7</sup>.

Figura 7 — Os pontos extremos de Curitiba visitados durante a execução de *Sinal da Cruz* (2018)



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2018).

## A cruz

Além do significado esotérico evidente, a cruz foi uma das formas mais terríveis de tortura e execução. Ao representar a morte de Jesus, que com seu sofrimento e sua dor teria purificado os pecados da Humanidade, tornou-se um dos principais símbolos da maior vertente religiosa do mundo. Ao mesmo tempo, era uma forma de execução tão infame que sua adoção como símbolo por parte dos cristãos se deu apenas a partir do século IV (ENCYCLOPÆDIA...s.d.). Seguir um trajeto que formasse seu desenho sobre o mapa da cidade foi uma forma de percorrer a multiplicidade de suas paisagens, incorporando as informações resultantes de um recorte arbitrário ao longo de caminhos, em alguns casos, pouco explorados ou, mesmo, desconhecidos. Esta foi, também, uma forma de evitar alguns clichês pelos quais setores dirigentes da cidade, considerada de médio porte para padrões

<sup>7</sup> Por questões operacionais, a ordem dos pontos cardeais e sua relação com o sinal da cruz foi invertida nas direções oeste e leste.



brasileiros<sup>8</sup>, procuram torná-la relevante no país. São designações tais como “cidade europeia”<sup>9</sup>, “capital ecológica” ou “cidade sorriso”, entre outros.

Realizar o desenho da cruz a bordo de uma bicicleta percorrendo o sistema viário da cidade foi entendido, portanto, como um recurso válido para a elaboração de um comentário a seu respeito. Ao mesmo tempo, *Sinal da Cruz* procurou lidar com o fato de que os caminhos percorridos por ciclistas, quando observados por alguém que não conhece a cidade ou não utiliza bicicletas, podem parecer sem lógica.

## Stalkers

Uma analogia que surge em minhas considerações sobre o uso da bicicleta nos sistemas viários de um país que continua a relutar em considerar a bicicleta como uma modalidade válida de deslocamento vem do filme *Stalker*, de 1979, dirigido por Andrei Tarkovski.

Nele, temos a história de seres mutantes, que são os únicos capazes de percorrer os caminhos através da chamada *Zona* – um perímetro de exclusão surgido após uma invasão alienígena da Terra. Ao contrário da ideia que normalmente se tem nesse tipo de história, os misteriosos seres extraterrestres não buscam a dominação do planeta, mantendo-se em sua zona confinada. Por outro lado, aquela área torna-se um perímetro inacessível aos humanos. Diversas tentativas de invadi-lo militarmente fracassam e, ao perceber que aquela área se mantinha estável, o governo decide não realizar novas operações nesse sentido. Ao mesmo tempo, interdita a *Zona* aos civis, tornando-se ilegais quaisquer novas tentativas de incursão. Ainda assim, as pessoas continuam a burlar essa proibição, já que, diz-se, no seu centro existe um cômodo e aquele que nele entrar terá atendido seu desejo mais

---

<sup>8</sup> 1.963.726 de habitantes, segundo a estimativa de 2021 publicada pelo IBGE (2017).

<sup>9</sup> Os estados da Região Sul do Brasil receberam imigrantes vindos da Europa, especialmente entre meados do século XIX e início do século XX. Sua presença e a de seus descendentes tornou-se uma característica desses estados.

profundo e verdadeiro. Daí a importância dos *stalkers*, os únicos capazes de percorrer os caminhos intrincados e invisíveis daquela área proibida.

Num certo momento, um explorador vê o cômodo – uma pequena construção insignificante no meio da vegetação – e se dirige diretamente a ele. É impedido por uma voz que o alerta que, se der um único passo além, será fulminado. Não há opção a não ser seguir as direções indicadas por um dos últimos *stalkers* que continua em atividade – na *Zona* não existem caminhos visíveis, evidentes ou lógicos.

Os caminhos percorridos e considerados pelos ciclistas são, muitas vezes, diferentes daqueles usados por automóveis e, mesmo por pedestres. Obrigados a se adaptar continuamente a um sistema que não foi pensado para o seu uso, ciclistas acabam encontrando maneiras de continuar fazendo as coisas do dia-a-dia, usando rotas percebidas de forma diferente por quem se movimenta pela cidade usando outros modais. Essas percepções do espaço urbano e de suas conexões se sobrepõem, claro, mas assumem significados diferentes dependendo de como a pessoa se desloca. Ciclistas, por exemplo, são as únicas pessoas que sabem onde estão todas as subidas – algo que não é acessível nem mesmo a pedestres, que podem ser ludibriados por falsos planos ou falsas subidas<sup>10</sup>.

Ao criarem ou encontrarem caminhos invisíveis às outras pessoas, ciclistas, da forma como percorrem e agem sobre o sistema viário, são como *stalkers* urbanos.

### Alguns resultados

Da mesma forma que *Caminhos*, o trajeto de *Sinal da Cruz* foi gravado em GPS enquanto ia sendo percorrido. O equipamento usado registrou também Pontos de Interesse (POI, na sigla em inglês) que serviram para anotar eventos considerados relevantes ao longo do caminho de uma forma que ficassem georreferenciados. Da

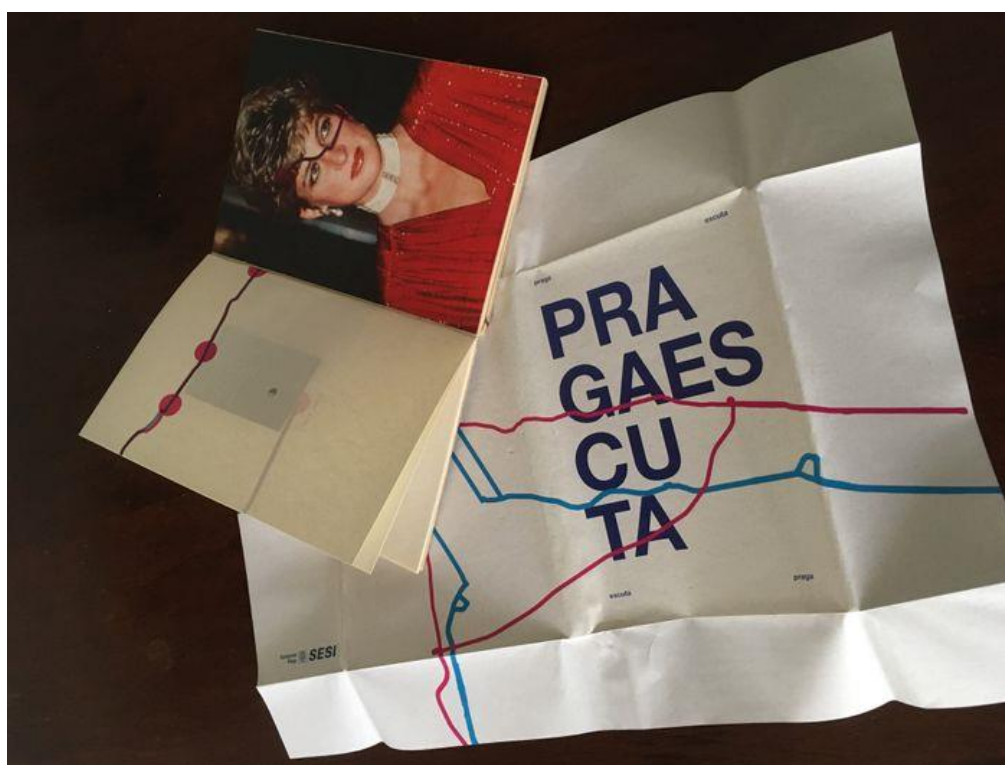
---

<sup>10</sup> Falso plano é um trecho que, apesar de aparentemente plano é, na verdade, uma subida. Uma rua, dependendo da forma como se apresenta, pode não ser percebida como uma ladeira. Já a ideia de falsa subida significa que dificilmente é possível avaliar a dificuldade de pedalar morro acima baseado apenas na percepção visual prévia.

experiência, resultou uma obra considerada, mesmo naquele momento, como preliminar, que consistiu na reprodução do desenho executado em GPS sobre um mapa da cidade comprado em banca de jornal, com os eventos anotados sobre o mapa, de acordo com os registros obtidos no trajeto.

Depois deste primeiro desdobramento, *Sinal da Cruz* foi parte da publicação *PragaEscuta*, resultante da residência artística de 2018 promovida pelo Núcleo de Artes Visuais do SESI-PR<sup>11</sup>. Na publicação, os desenhos resultantes da conversão dos arquivos gravados em GPS para arquivos de desenho vetorial foram distribuídos ao longo de todas as páginas, funcionando como uma interferência (praga) nos trabalhos dos demais artistas (Figura 8).

Figura 8 — *PragaEscuta*: desenhos produzidos em *Sinal da Cruz* como interferência no trabalho de outros artistas



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2020).

Outros desdobramentos continuam a ser planejados, tais como a produção de peças gráficas (cartazes, fanzines, gravuras) ou instalações com painéis. Neles, a

<sup>11</sup> Serviço Social da Indústria, uma autarquia que funciona em seções localizadas em cada estado brasileiro e no Distrito Federal.

ideia é sobrepor os desenhos da rota planejada e da rota percorrida, explorando suas incongruências e coincidências.

## Caminhos

Ao observar o conjunto de caminhos compilados, começou a se formar a ideia de que, reunidos, eles poderiam formar uma narrativa já que um mapa é, antes de tudo, a expressão do ponto de vista de quem mapeia (MARQUEZ, 2014). A primeira delas, visual no sentido mais estrito, partiu da sobreposição entre caminhos planejados e percorridos, procurando explorar concordâncias e dissonâncias entre os desenhos obtidos através da mediação de equipamentos (GPS, bicicleta) e plataformas digitais (aplicativos de celular, websites e bases de dados abertas). O recurso a cores básicas dentro do processo CMYK, no caso o ciano e o magenta, derivam da intenção de fazer a referência ao processo gráfico. Talvez como uma maneira de expressar a vontade de transpor as informações obtidas de forma pura e direta.

Outra narrativa extraída do conjunto de dados, relaciona-se com a própria natureza dos deslocamentos. Trata-se da ideia de *hodologia*, proposta pelo paisagista John Brinckerhoff Jackson, a partir de "hodós" (*οδός*), que significa "caminho, rua" (CARERI, 2013). A preocupação, segundo esse conceito, se dá com o próprio caminhar como definição de um espaço vivenciado. Dessa forma, a ação de percorrer os caminhos assume tanta relevância quanto o ponto de partida ou de chegada. Assim, um ciclista que se coloca no caminho já está onde quer estar e chegar passa a ser quase um detalhe – interessa tanto quanto a experiência de percorrer o trajeto. Tem a ver, da mesma maneira, com a possibilidade de apreensão dos espaços, de entender como novo e instigante mesmo a paisagem mais habitual. Torna-se possível a experiência de reconstrução simbólica da cidade conforme proposta por Beatriz Sarlo (2014) a partir da discussão benjaminiana sobre o conceito de aura.

Uma narrativa complementar se relaciona com intervalos e ausências observáveis no mapa formado pela combinação dos arquivos. A partir de sua

observação se pode pensar que existe uma cidade desconhecida mesmo para uma pessoa que vive nela há anos. Essa narrativa gira em torno das questões que compõem uma narrativa de cidade segundo preceitos inerentes à condição de ciclista. O exemplo mais claro está na pequena incidência de caminhos percorridos ao norte de Curitiba – o que se explica pela natureza acidentada da região, com subidas bastante inclinadas, e pelo fato de serem mais esparsos eventuais pontos de apoio, como vendas e mercearias, em que é possível se reabastecer de água e comida – algo importante em trajetos longos. Outros vazios se relacionam com outras questões. É o caso de locais com alta frequência de assaltos ou mencionados com frequência em postagens a esse respeito em grupos de ciclistas. Também é o caso de locais com trânsito pesado ou carentes de estrutura que permita o trânsito minimamente seguro de ciclistas – por exemplo, estradas sem acostamento ou vias expressas. Também pode ser o caso de locais em que esse vazio ocorre por questões mais indiretas, como é o caso das ruas compreendidas entre as ciclovias que acompanham a linha do trem e a que conecta o parque São Lourenço com o Bosque do Papa, em Curitiba. O fato é que a consolidação dos dados gerados permite situar com clareza os vazios de uma cidade que permanece, assim, invisível.

### Ponto de partida

*Caminhos* começou sem a pretensão de se tornar um projeto em arte, estando relacionado à situação de pandemia da forma como esta se deu no Brasil. Tendo atuado como ilustrador *freelancer* por muitos anos, continuei trabalhando a partir do pequeno estúdio em minha casa.

Portanto, segui de forma mais ou menos consistente um *lockdown* que, implementado na metade de março de 2020, jamais entrou totalmente em efeito no país. Ainda assim, e, diante da inexistência de vacinas ou outras medidas eficazes de prevenção que não o chamado distanciamento social, praticamente não saí de casa entre março e novembro do primeiro ano da pandemia. Finalmente, em novembro, decidi arriscar e sair numa pedalada um pouco mais longa – o que, neste caso,

significou um trajeto de quase 100 km, boa parte em estradas de terra e com algumas subidas íngremes.

Durante os meses de reclusão, me mantive ativo pedalando uma bicicleta ergométrica em sessões diárias de aproximadamente uma hora, que deram a ilusão de que estava, afinal, sendo capaz de me manter em condições físicas mais ou menos razoáveis. Minha primeira saída, no final de novembro de 2020, me mostrou o quanto estava enganado. Uma segunda saída percorrendo o mesmo caminho, desta vez em dezembro, confirmou uma forma física que indicava que se não morresse pelo vírus<sup>12</sup>, a inatividade física poderia levar a efeitos graves em minha saúde. Assim sendo, decidi que começaria a pedalar de forma regular a partir do primeiro dia do ano seguinte.

### **Registros: produção e manuseio**

Na verdade, o que começou de fato no primeiro dia de 2021 foi a gravação em GPS das rotas pedaladas de forma mais ou menos sistemática, obedecendo a uma meta planejada modesta (100-150 km/semana), porém suficiente para alguém que estava tentando se recompor fisicamente. Aos poucos, os caminhos registrados e os arquivos produzidos como consequência da forma como planejava os trajetos foram formando um acervo de desenhos em potencial.

Em algum momento daquele ano, considerou-se que poderia ser interessante visualizar esses arquivos sobrepostos em um mapa – uma ideia decorrente do aplicativo que era utilizado para percorrer esses trajetos, o *ViewRanger*<sup>13</sup>. Ao contrário de outros aplicativos mais usados, como *Strava* ou *Komoot*, no *View Ranger*, os caminhos percorridos permaneciam sobre o mapa, sendo necessário escondê-los por meio de comandos específicos. Assim, se o usuário não fosse promovendo uma espécie de faxina mais ou menos regular, os caminhos

---

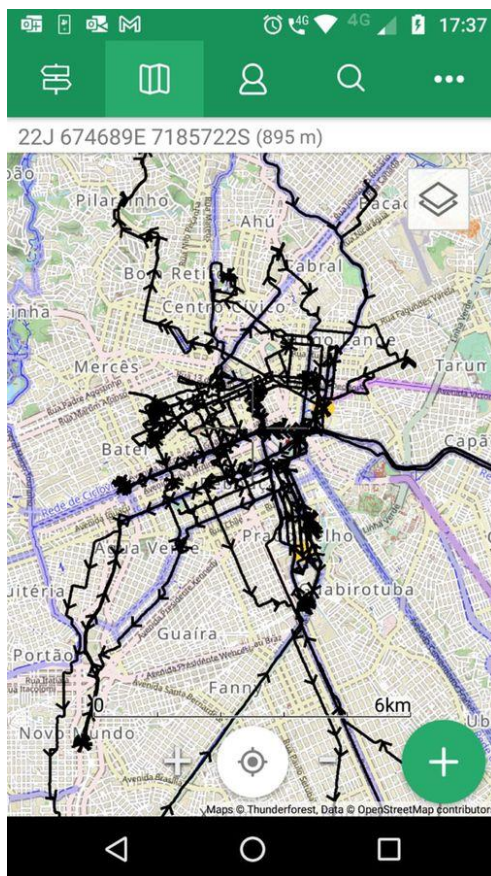
<sup>12</sup> Algo bastante factível em um país que segue sendo um dos que mais tiveram mortes pela doença. Em setembro de 2022, o Brasil ocupava o segundo lugar na contagem de mortos por COVID-19, atrás apenas dos Estados Unidos, sendo apenas a sexta maior população mundial (COVID-19...).

<sup>13</sup> Lançado em 2011 pela Augmenta, o *ViewRanger* foi incorporado ao *OutdoorActive*, sendo descontinuado no final de março de 2022.



começariam a se sobrepôr, formando, pouco a pouco, desenhos bastante intrincados (Figura 9).

Figura 9 — Tela do ViewRanger com caminhos gravados sobrepostos



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2022).

A ideia foi tentar fazer algo semelhante ao que já acontecia no *View Ranger*, mas usando alguma plataforma de mapas, de maneira organizada. Neste caso, a escolha foi o *Google My Maps* – que não deve ser confundido com o *Google Maps*. O *Google My Maps* pode ser usado para traçar rotas que ficam armazenadas e podem ser exportadas, enquanto no *Google Maps* as rotas são exibidas e depois eliminadas, tornando-se inacessíveis para o usuário<sup>14</sup>. Logo ficou evidente que seria possível realizar esse procedimento usando, também, os caminhos planejados na construção dessas sobreposições. Nisso, haveria uma continuidade em relação a *Sinal da Cruz*,

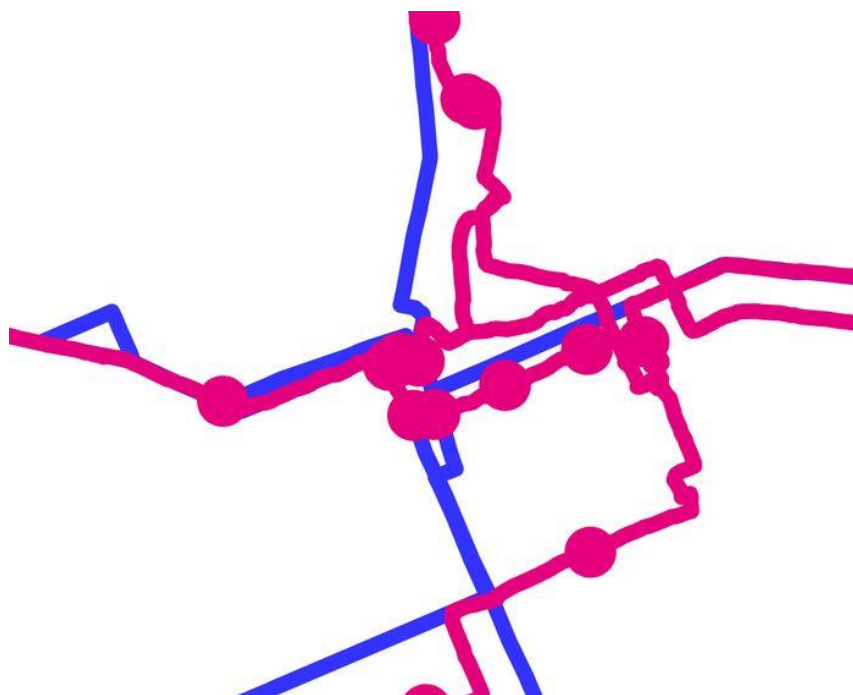
<sup>14</sup>Existe um website, *Maps to GPX*, que faz a conversão a partir do link gerado pelo *Google Maps*, que tem um funcionamento satisfatório embora, em alguns momentos, incerto. Para mais detalhes, acessar <https://mapstogpx.com/>, acesso em 01 abr. 2023.



quando foram realizadas as primeiras combinações das duas instâncias de representação de um trajeto – a planejada e a percorrida.

Mesmo sendo um trabalho visualmente bem mais despojado que *Caminhos*, em *Sinal da Cruz* é possível observar a natureza da linha em uma e outra situação (Figura 10). Linhas de rotas planejadas são muito mais regulares do que aquelas produzidas durante o registro do caminho em *GPS Exchange Format (GPX)*. A próxima etapa seria tentar achar uma forma de converter os arquivos em desenhos que poderiam, por sua vez, ser transformados e editados como desenhos digitais.

Figura 10 — Sobreposições em *Sinal da Cruz*



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2022).

Esses são arquivos em formato XML que contêm informações georreferenciadas de lugares e/ou rotas (HAZZARD, 2020). Ao serem abertos em um aplicativo de GPS, são exibidos ao usuário como desenhos sobre um mapa que segue o mesmo sistema de georreferenciamento, de modo que os desenhos produzidos pelo usuário e os mapas utilizados pelos aplicativos apresentam um encaixe bastante preciso. Assim, podem ser usados para levantamentos topográficos, navegação, e procedimentos cartográficos diversos.

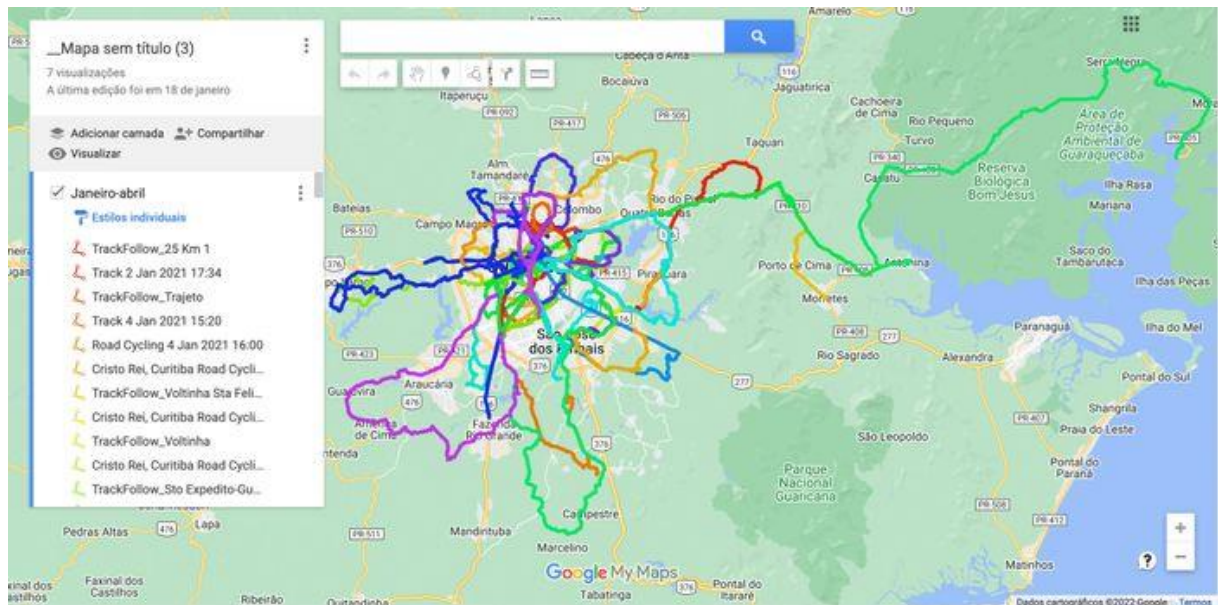
Para serem abertos em programas de edição de imagem, esses tipos de arquivo precisam antes ser convertidos em formatos de desenho vetorial, tais como

*Encapsulated Postscript (EPS)* ou *Portable Document Format (PDF)*, entre outros. Em *Sinal da Cruz*, foi suficiente a utilização de sites como o *GPS Visualizer*, capaz de fazer conversões de arquivos georreferenciados para diversos formatos.

*Caminhos*, no entanto, lida com um conjunto de informações consideravelmente maior. De pouco menos de 200 km (considerando o que foi percorrido e o que foi planejado) em *Sinal da Cruz*, passou-se a mais de 5000 km apenas de trajetos percorridos. Surgiu, portanto, a necessidade de utilizar ferramentas com maior capacidade de gerenciamento e manuseio do conjunto de dados reunido.

O site *MapOSMatic*<sup>15</sup> possibilitou a combinação dos diversos arquivos GPX do acervo, com base nos mapas que integram o *Open Street Map*<sup>16</sup> – base de dados construída de forma colaborativa por participantes do mundo todo. A partir dos resultados obtidos através do *MapOSMatic*, obteve-se a combinação de caminhos percorridos em torno da cidade de Curitiba e em parte do leste do estado do Paraná (Figura 11).

Figura 11 — Visão geral dos caminhos



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2022).

<sup>15</sup> Tendo passado por algumas alterações, o MapOSMatic passou a se chamar My-OSMatic e, em setembro de 2022, está hospedado no domínio <https://print.get-map.org/>, acesso em 01/04/2023.

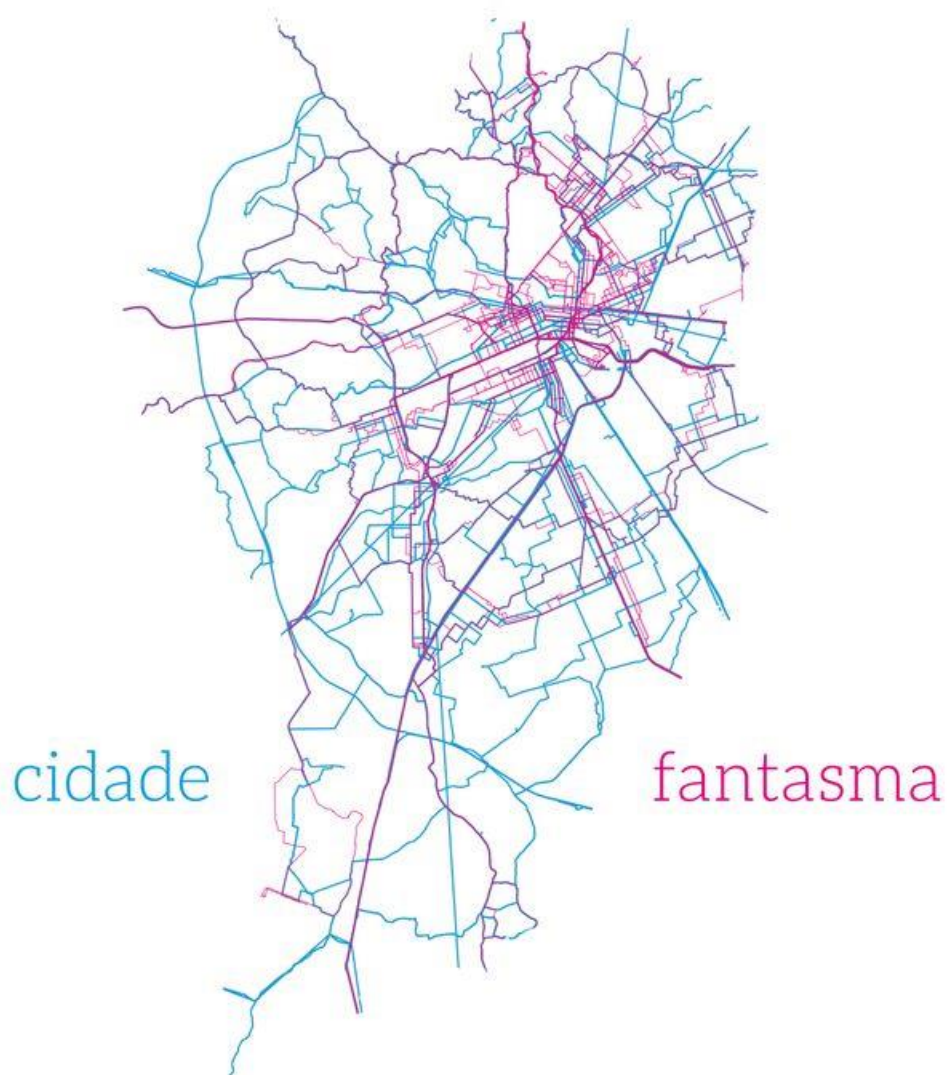
<sup>16</sup> Originalmente, MapOSMatic fazia referência no seu nome ao Open Street Map, cuja inicial é OSM.

Usando um arquivo GeoJson<sup>17</sup> correspondente aos limites do município de Curitiba, chegou-se a um recorte a que dei o nome de *Cidade Fantasma* – uma visão da cidade de Curitiba construída apenas a partir das rotas registradas em GPX (Figura 12). *Cidade Fantasma* traz uma visão parcial e latente da cidade a partir de seu sistema viário, de forma similar às técnicas de moldes de sistemas orgânicos feitos com a injeção de polímeros. Recentemente, um novo recorte realizado em *Cidade Fantasma*, correspondente ao centro de Curitiba, transformou-se em uma tiragem limitada de serigrafias que recebeu o nome de *Caminhos* (Figura 13).

---

<sup>17</sup>GeoJSON é um formato de intercâmbio de dados geoespaciais padrão aberto que representa feições geográficas simples e seus atributos não espaciais (GEOJSON—PORTAL..., 2018).

Figura 12 — Cidade Fantasma



Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2022).



Figura 13 — Processo de produção de *Caminhos*

Fonte: Guilherme Caldas dos Santos (2022).

### Próximas etapas

Realizado para o projeto *A pele da Terra*, do Grupo de Pesquisa em Gravura Contemporânea (GraCon) da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), *Caminhos* é a primeira concretização como obra de arte a partir do processo iniciado em 1º de janeiro de 2021. As pesquisas a partir do acervo em GPX continuam, e estão em andamento algumas possibilidades que teriam como premissa a produção e construção de histórias a partir de mapas. Uma das opções que vem sendo estudada é uma publicação de artista, *Sob o Signo do Cão*, com a localização de eventos sobre o mapa que formam uma história que pode ser lida de maneira não-linear. Outras propostas que seguem sendo trabalhadas são uma exposição baseada em *Sinal da Cruz*, formada por painéis consecutivos expostos de maneira a remeter à realização do trajeto e, além disso, a adaptação dos arquivos para publicações de artista a serem executadas em formatos e técnicas variados.

As obras resultantes, ou por resultar, e o acervo nas quais elas se baseiam, são parte de uma investigação que se encontra em andamento neste momento. Mantida como um processo aberto, *Caminhos* é a materialização e a convergência de alguns interesses e pesquisas anteriores realizada em arte e em tecnologia (CTS). Para ela convergem a experiência do artista como ciclista, ilustrador, fanzineiro, acadêmico e artista visual. Ainda não está decidido quando ou como o projeto vai se encerrar, mas a intenção é que isso não ocorra antes que alguns outros trabalhos em estudo neste momento sejam realizados.

## Referências

BAZZO, W. A. *et al.* O que é Ciência, Tecnologia e Sociedade? **Cadernos de Ibero-América**, p. 119-155, 2003.

BIJKER, Wiebe; PINCH, Trevor. The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other. *In*: HUGHES, Thomas; BIJKER, Wiebe; PINCH, Trevor. **The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology**. Cambridge, London: The MIT Press, 1987, p. 17-52.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1 ed. São Paulo: G. Gili, 2013.

COVID-19 mortes por países - Pesquisa Google. Google. Disponível em: [encurtador.com.br/fiqu7](https://www.google.com.br/igu7). Acesso em: 27 set. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1995, p. 10-36. (Trans).

DIREITOS na pandemia, São Paulo, n. 10, 21 01 2021. 42 p.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Cross: Definition, Symbolism, Types, & History**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/cross-religious-symbol>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FELTON, Vernon. **History of the Schwinn Sting-Ray**. BIKE Magazine. 2013. Disponível em: <https://www.bikemag.com/blog/news-a-nod-to-the-man-who-changed-it-all/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

GEOJSON—PORTAL for ArcGIS | Documentação do ArcGIS Enterprise. Portal for ArcGIS. 2018. Disponível em: <https://enterprise.arcgis.com/pt-br/portal/latest/use/geojson.htm>. Acesso em: 30 set. 2022.

HAZZARD, Cris. **What is a GPX File?** Hiking Guy. 2020. Disponível em: <https://hikingguy.com/how-to-hike/what-is-a-gpx-file/>. Acesso em: 27 set. 2022.

HUGHES, Thomas. The Evolution of Large Technological Systems. *In*: HUGHES, Thomas; BIJKER, Wiebe; PINCH, Trevor. **The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology**. Cambridge, London: The MIT Press, 2012, p. 45-76.

IBGE | Cidades@ | Paraná | Curitiba | Panorama. IBGE. 2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/curitiba/panorama>. Acesso em: 30 set. 2022.

LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. *In*: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, London: The MIT Press, 1999, p. 12-16.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. The Dematerialization of Art. *In*: LIPPARD, Lucy R. **Changing: Essays in Art Criticism**. New York: E. P. Dutton, 1971, p. 255-276. (Documents in Modern Art Criticism).

MAGAZINE LUIZA. **Velocímetro Hodometro Com 15 Funções Bicycle Computer + Led Trazeiro - Bicycle Computer - Velocímetro Automotivo**. Magazine Luiza. Disponível em: <https://bit.ly/ciclocomp>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MAM. **Desenho preparatório para Man Ray, SILVEIRA, REGINA**. MAM. 2019a. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-005-silveira-regina/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MAM. **“Masterpieces (in Absentia: Man Ray)”**, SILVEIRA, REGINA (1998.165-000). MAM. 2019b. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-165-000-silveira-regina/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MARQUEZ, Renata Moreira. O mapa como relato. **Ra’e Ga**, Curitiba, v. 30, p. 41-64, abr. 2014.

MEDEIROS, Rafael Milani. **Formação de política pública para o aumento da participação modal da bicicleta em Curitiba**. Dissertação (Mestrado em Gestão Urbana) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2012.

PAREYSON, Luigi. Definição da arte. *In*: PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. cap. 2, p. 21-28.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.



STALKER. Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm Studios, Zweites Deutsches Fernsehen, 1979. Longa metragem (162 min.).

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 23/03/2023

## A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS VIDEOGAMES<sup>1</sup>

Guilherme Foscolo<sup>2</sup>

**Resumo:** Trata-se de refletir sobre a experiência estética nos videogames a partir da fricção de duas polêmicas – a dos videogames como esportes, recentemente reavivada no Brasil pela declaração da Ministra dos Esportes Ana Moser de que *ESports* não são esportes, e a dos videogames enquanto arte, e que repercutiu entre os anos de 2005-2010 a partir das declarações de Roger Ebert, crítico de cinema do *Chicago Sun-Times*, de que videogames jamais poderiam ser arte. A sobreposição das polêmicas permite, por um lado, perceber como o problema do estatuto estético dos videogames não se resolve sem uma compreensão daquilo que eles operam, o que nos conduz, em parte, para a discussão do seu estatuto enquanto esportes; por outro, produz a ocasião para investigarmos como os elementos formais dos videogames podem engendrar um tipo específico de experiência estética – e que não se encontra nos esportes “tradicionais” ou mesmo nas performances artísticas. Conceitos tais quais interatividade, agência, praticidade, virtualidade e disputa/superação ganham relevância a partir da análise da relação que se estabelece entre os elementos formais dos videogames (*gráfico, som, engine e user interface*), os dispositivos físicos de *input/output*, e a jogabilidade/experiência dos jogadores.

**Palavras-chave:** Videogame; Esporte; Arte; Estética; Ficção

---

<sup>1</sup> Este artigo foi desenvolvido a partir do texto publicado na Coluna ANPOF por mim e Nicolau Spadoni, em: FOSCOLO; SPADONI, 2023. Gostaria de agradecer a Daniel Di Lorenzo, Nicolau Spadoni e Lílian Buonicontro pela leitura atenta e considerações.

<sup>2</sup> Professor de filosofia na Universidade Federal do Sul da Bahia. E-mail: gfoscolo@gmail.com

## THE AESTHETIC EXPERIENCE IN VIDEOGAMES

**Abstract:** The aim of this paper is to reflect on the aesthetic experience of videogames from the friction between two polemics: that of videogames as sports, recently reignited in Brazil by Sports Minister Ana Moser's declaration that ESports are not sports, and that of videogames as art, which resonated between the years 2005-2010 from the declarations of Roger Ebert, film critic for the Chicago Sun-Times, that videogames could never be art. The superposition of these polemics allows us, on one hand, to realize how the problem of the aesthetic status of videogames cannot be addressed without an understanding of the way they work, which leads us, in part, to the discussion of their status as sports; on the other hand, it also provides the occasion for investigating how the formal elements of videogames can produce a specific kind of aesthetic experience – one that is not found in “traditional” sports or even in artistic performances. Concepts such as interactivity, agency, practicality, virtuality, and competition/excellence gain relevance from the analysis of the relationship established among the formal elements of videogames (graphics, sound, engine, and user interface), the physical input/output devices, and the gameplay/experience of players.

**Keywords:** Videogame; Sport; Art; Aesthetics; Fiction

## 1.

Em janeiro de 2023, Ana Moser – ex-atleta olímpica do vôlei brasileiro e, então, recém nomeada Ministra do Esporte do governo Lula – causou polêmica ao afirmar que os *ESports* não seriam esportes: “a meu ver, o esporte eletrônico é uma indústria de entretenimento, não é esporte. [...] O jogo eletrônico não é imprevisível. Ele é desenhado por uma programação digital, cibernética. É uma programação [...] fechada, ela não é aberta, como o esporte”.<sup>3</sup> A repercussão nas mídias sociais lembrou outra polêmica do início do século XXI, quando Roger Ebert – famoso crítico de cinema do *Chicago Sun-Times* –, em diversas ocasiões afirmou que, por se tratar de uma forma inferior de entretenimento, videogames jamais poderiam ser arte.<sup>4</sup> Embora ambas as afirmações se encontrem na crítica – videogames não podem ser arte ou esporte porque são uma forma de entretenimento –, isso, é óbvio, não ocorre pelas mesmas razões. Apesar dele mesmo ter reconhecido não possuir nenhuma definição para “arte”,<sup>5</sup> Roger Ebert manteve, de 2005 a 2010 – ano em que publicou os últimos textos sobre o assunto –, uma mesma posição a respeito dos videogames: eles seriam intrinsecamente inferiores a mídias como o cinema ou a literatura pois “exigem escolhas dos jogadores, o que é o oposto da estratégia de filmes e literatura sérios, que requerem controle autoral”.<sup>6</sup> Ana Moser, como se sabe, foi, à frente da ONG Atletas pelo Brasil, uma das articuladoras da sociedade civil para a Lei Geral do Esporte que corre no Senado, e já se posicionava desde antes de assumir o Ministério por uma definição de esporte que excluísse os *ESports*, o que se vê

---

<sup>3</sup> Cf. MOSER, 2023.

<sup>4</sup> Felan Parker recupera cronologicamente o debate a partir das publicações de Roger Ebert entre os anos de 2005-2010 – em: PARKER, Felan. Roger Ebert and the Game-as-Art Debate. *Cinema Journal*, Volume 57, Number 3, Spring 2018.

<sup>5</sup> “Many of the comments continued by debating the definition of art, which, it was pointed out, I never provided”; “One thing I brought from this experience was that I lacked a definition of Art”; “I required a definition that would exclude video games (those up to this point, anyway) in principle”; “I concluded without a definition that satisfied me”. EBERT, 2010.

<sup>6</sup> “Yours is the most civil of countless messages I have received after writing that I did indeed consider video games inherently inferior to film and literature. There is a structural reason for that: Video games by their nature require player choices, which is the opposite of the strategy of serious film and literature, which requires authorial control. I am prepared to believe that video games can be elegant, subtle, sophisticated, challenging and visually wonderful. But I believe the nature of the medium prevents it from moving beyond craftsmanship to the stature of art”. EBERT, 2005.

refletido no projeto de lei – que entende por esporte “toda forma de atividade predominantemente física que, de modo informal ou organizado, tenha por objetivo atividades recreativas, a promoção da saúde, o alto rendimento esportivo ou o entretenimento”.<sup>7</sup> A crítica da ex-atleta, portanto, parece ser a de que videogames não seriam esportes porque a. videogames são uma forma de entretenimento sem “predominância física”, e b. são desenhados “por uma programação digital, cibernética”, que não seria “aberta, como o esporte”.

A polêmica que se movimentou a partir de Roger Ebert provocou uma série de respostas articuladas desde os campos dos *game studies*, da literatura, da arte, dos *media studies* e da filosofia – e teve como resultado a produção de argumentos convincentes sobre como os videogames também constituem uma mídia possível para a arte: são o caso, por exemplo, de “Games as Art: The Aesthetics of Play” (2006), de Celia Pearce; *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism* (2006) de Ian Bogost; *Critical Play: Radical Game Design* (2009), de Mary Flanagan; *The Art of Videogames* (2009), de Grant Tavinor; *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art* (2015), de John Sharp; e *Games: Agency as Art* (2020), de C. Thi Nguyen. O debate sobre se os *ESports* devem ser considerados esportes se intensificou recentemente e, curiosamente, como notou o comentarista de *ESports* Paul Chaloner, produziu como efeito esta sensação de que quanto mais se tenta separá-los, mais ambos são aproximados.<sup>8</sup> Uma lista não exaustiva da literatura sobre o assunto inclui: para uma história dos *ESports*, *Good Luck Have Fun: The Rise of Esports* (2016), de Roland Li, e *This is Esports (And How to Spell it): An Insider’s Guide to the World of Pro Gaming* (2020), de Paul Chaloner; para o problema da definição, conferir os artigos “On the Scientific Relevance of eSports” (2006), de Michael G. Wagner, “Electronic sport and its impact on future sport” (2010), de Kalle Jonasson e Jesper Thiborg, e “What is eSport and why do people watch it” (2017), de Juho Hamari e Max Sjöblom; duas coletâneas interessantes e que, dentre tantas outras coisas, também tentam dar conta do problema da definição, são *Understanding Esports: An Introduction*

---

<sup>7</sup> Cf. BRASIL, Senado Federal, PL n.1825/2022.

<sup>8</sup> “The harder you try to separate the two – sports and esports – the more you start to see the parallels instead”. CHALONER, 2020, p. 43.

to the *Global Phenomenon* (2019), editada por Ryan Rogers, e *Global Esports: Transformation of Cultural Perceptions of Competitive Gaming* (2021), editada por Dal Yong Jin; sobre materialidade e *embodiment* nos *ESports*, conferir o livro *Raising the Stakes: E-Sports and the Professionalization of Computer Gaming* (2012), de T. L. Taylor, e o artigo “Embodiment and fundamental motor skills in eSports” (2016), de Ivo Hilvoorde e Niek Pot.

Para nós, a sobreposição das polêmicas – particularmente pela forma como ambas são colocadas por Roger Ebert e Ana Moser – é acima de tudo produtiva na medida em que torna possível vislumbrar como o problema do estatuto estético dos videogames não se resolve sem uma compreensão daquilo que eles operam, o que nos conduz, em parte, para a discussão do seu estatuto enquanto esporte. Isso porque, como veremos, o tipo de experiência estética que os videogames proporcionam está fundamentalmente ligado ao que Ebert chama de “escolha” – algo que, segundo ele próprio, inviabilizaria que os videogames pudessem também ser uma arte; mas para compreender o horizonte dessa “escolha”, e de como, nos termos do próprio Ebert, a sua possibilidade não determinaria por si mesma um grau maior ou menor de “controle autoral” e, portanto, dos videogames poderem ou não ser arte, é necessário antes compreender a. como a escolha é condicionada pela *engine* (o que Ana Moser chama de “programação”), b. como também constitui um esforço predominantemente físico (o que não é uma questão trivial), e como, ao mesmo tempo, c. o esforço físico dos jogadores trata-se somente de um (e limitado) aspecto das qualidades estéticas dos videogames.

## 2.

Embora todo objeto de arte produza uma experiência estética, nem todo objeto que produz uma experiência estética é um objeto de arte. Dentre os objetos que produzem uma experiência estética – mas não são comumente considerados arte – estão os esportes. Hans Ulrich Gumbrecht – no *Elogio da Beleza Atlética* (2005) – e David Best

– em “The aesthetic in sport” (1974) –, por exemplo, ofertam bons argumentos sobre como os esportes, ainda que não sejam considerados arte, podem produzir experiências de “prazer desinteressado”, em que os fins conduzem a uma apreciação dos meios, tornando possível a ativação de um estado mental cuja causa atribuímos às coisas que chamamos “belas”. No entanto, em *Games: Agency as Art* (2020), C. Thi Nguyen apresenta um argumento interessante sobre como os jogos, incluídos aí os esportes, constituiriam uma forma de arte específica: assim como a pintura, a literatura e a música tratam, respectivamente, do registro, preservação e transmissão das imagens, narrativas e sons, jogos “são um método de inscrição de formas de agência em recipientes artificiais”.<sup>9</sup> Nguyen remete à definição de jogo elaborada por Bernard Suits em *The Grasshopper: Games, Life and Utopia* (1978), para quem

jogar um jogo é tentar alcançar um estado de coisas específico [objetivo prelusório], utilizando somente os meios permitidos pelas regras [meios lusórios], em que as regras proíbem o uso de meios mais eficientes em favor de meios menos eficientes [regras constitutivas], e as regras são aceitas somente porque tornam possível a realização de tal atividade [atitude lusória].<sup>10</sup>

A definição de Suits é importante porque permite distinguir a experiência estética nos jogos daquela produzida pela maioria dos objetos que tradicionalmente reconhecemos como arte: em primeiro, porque ela trata-se de uma experiência processual (ela se dá *no tempo*), já que responde às ações e performance dos participantes durante uma partida;<sup>11</sup> em segundo porque, embora compartilhe isso com as artes performáticas, os jogos se distinguem por condicionarem a experiência

---

<sup>9</sup> “Games, then, are a unique social technology. They are a method for inscribing forms of agency into artifactual vessels: for recording them, preserving them, and passing them around. [...] Games turn out to be part of the human practices of inscription. Painting lets us record sights, music lets us record sounds, stories let us record narratives, and games let us record agencies. [...] those shaped experiences of agency can be valuable in themselves, as art”. NGUYEN, 2020, pp. 1-2.

<sup>10</sup> “To play a game is to attempt to achieve a specific state of affairs [prelusory goal], using only means permitted by rules [lusory means], where the rules prohibit use of more efficient in favour of less efficient means [constitutive rules], and where the rules are accepted just because they make possible such activity [lusory attitude]”. SUITS, 1988, pp. 54-55.

<sup>11</sup> Cf. NGUYEN, 2020, p. 142.



processual a um objetivo. É curioso, nesse sentido, que aquilo que distingue os jogos de outras performances artísticas – um objetivo ou um fim – não seja, como propõe David Best (1974), um impeditivo para que jogos sejam considerados arte; ao menos não para Nguyen, para quem o objetivo trata-se, como veremos, de um dos elementos que fazem dos jogos um tipo específico de arte. O objetivo é constituído por um outro elemento, as regras, e que constringem as ações permitidas aos participantes para atingi-lo: é dentro dos limites impostos por um *set* de regras (o que Suits chama de “meios lusórios”) voluntariamente admitido que a performance ocorre (e que o objetivo, antes prelusório, se torna lusório). “As regras dos diferentes esportes determinam”, diz Gumbrecht em *Elogio da Beleza Atlética* (2005, p. 60), “explícita e implicitamente, a maneira como um atleta tentará competir e se superar, e por extensão quais são os movimentos que o espectador considerará bonitos”. A afirmação de Ana Moser de que os videogames não seriam esportes por serem desenhados por uma “programação digital” e, portanto, “não aberta”, encontra aqui uma dificuldade: um conjunto de regras pré-determinadas condiciona as ações dos praticantes tanto nos esportes quanto nos videogames – a única diferença é que as regras, nos videogames, são impostas pela *engine* (nome que se dá ao programa responsável pela produção, execução e funcionamento do jogo). Na realidade, qualidades como a inventividade, a capacidade de decisão, a economia e eficiência do movimento dos praticantes (com o que comumente identificamos a graciosidade ou elegância de uma atividade) etc., ganham destaque justamente porque produzidas dentro de um horizonte de regras.

Regras e objetivos são dois dos elementos através dos quais os jogos, segundo Nguyen, engendram “formas de agência” específicas para seus participantes; um terceiro é o *ambiente*:

O meio artístico comum dos jogos de vocação estética [aesthetic striving games] – os recursos técnicos através dos quais o *designer* de jogos esculpe a experiência prática – são os objetivos, as regras e o ambiente que essas diversas partes animam em um sistema de restrições. O *designer* de jogos produz para os jogadores uma forma muito particular de disputa, o que ele faz ao criar ambos uma agência prática temporária para habitar e um ambiente prático em face do qual disputamos.

Em outras palavras, o meio do *designer* de jogos é a agência. Se quiser um slogan, experimente este: jogos são a arte da agência.<sup>12</sup>

Nguyen entende por jogos de vocação estética aqueles que são criados principalmente com o fim de “produzir experiências estéticas de praticidade para seus jogadores”.<sup>13</sup> Com isso, ele quer separá-los dos jogos orientados a resultados, e que ele chama de “achievement games”. A esses dois tipos de jogos corresponderiam duas formas de jogar: joga-se pelo resultado (*achievement play*) ou pela experiência estética que o jogo oferta (*striving play*). Ainda que seja possível, de acordo com Nguyen, jogar um “achievement game” pela experiência estética e um “striving game” com o único propósito de vencer, acho difícil sustentar, para além de casos muito específicos, uma distinção rigorosa entre jogos de vocação estética e jogos orientados a resultados; e mesmo a distinção entre as formas de jogar me parece muito menos rígida do que Nguyen sugere. Para explicar o porquê, gostaria de recorrer a um argumento de David Best.

No supracitado “The aesthetics in sport” (1974), Best separa aquilo que ele chama de “purposive sports” (esportes nos quais pode-se atingir o objetivo independentemente da forma de atingi-lo, desde que essa forma esteja conformada às regras) dos “aesthetic sports” (esportes em que o fim não pode ser considerado separadamente dos meios para atingi-lo). Para ele, os “aesthetic sports” estariam mais próximos das artes, na medida em que o propósito da atividade não pode ser alcançado de forma “extrínseca” aos meios (e que consistem na realização de movimentos muito específicos que não podem ser ignorados pelos atletas): seria o caso, por exemplo, da ginástica olímpica, do salto ornamental, do skate ou do surf. No caso dos “purposive sports” – ao qual pertencem esportes como o futebol, o atletismo e as lutas –, a relação entre meios e fins é mais distante: “se perguntássemos a um jogador de hóquei na

---

<sup>12</sup> “The common artistic medium of aesthetic striving games — the technical resources by which the game designer sculpts practical experience — are the goals, the rules, and the environment that these various parts animate into a system of constraints. The game designer crafts for players a very particular form of struggle, and does so by crafting both a temporary practical agency for us to inhabit and a practical environment for us to struggle against. In other words, the medium of the game designer is agency. If you want a slogan, try this one: games are the art of agency”. NGUYEN, 2020, p. 17

<sup>13</sup> “Aesthetic striving games, then, are games designed primarily for the purpose of providing aesthetic experiences of practicality to their players”. NGUYEN, 2020, p. 13.

véspera de uma partida importante: ‘o que você preferiria, marcar três gols de maneira desajeitada, ou perder todos eles com movimentos graciosos?’, não há dúvida de qual seria a resposta”.<sup>14</sup> No entanto, segundo Best, mesmo nos “purposive sports” seria possível uma apreciação estética, dirigida para os atletas que alcançam o objetivo com “a máxima economia e eficiência de esforço”.<sup>15</sup> O meu problema com o argumento é que nos “purposive sports” a distância entre meios e fins tende a se encurtar no desenvolvimento do próprio esporte, na medida em que, para atingir o objetivo dentro dos constrangimentos impostos pelas regras, jogadores “profissionais” cumprem com um refinamento extremo de suas habilidades. Não há “gol desajeitado”, por exemplo, na natação; e, no âmbito profissional, até mesmo “gols desajeitados” dificilmente se realizam sem muito refinamento: é o caso de “la mano de Dios”, gol de mão marcado por Maradona contra a Inglaterra nas quartas de final da Copa do Mundo de 1986 e que, embora estivesse fora das regras, me parece também produto de uma inteligência dirigida à “eficiência e economia de movimento”.

De modo geral, como lembra Gumbrecht (2005), os elementos do autoaperfeiçoamento/superação e da disputa nos esportes (e que ele chama, respectivamente, de *areté* e *agôn*) não somente estão ligados, mas a própria disputa funciona como um motor para o autoaperfeiçoamento/superação. *Areté* e *agôn* animam assim as regras, ligando meios e fins de tal forma que a separação entre *achievement games/purposive sports/achievement play* e *striving games/aesthetic sports/striving play* revela-se uma distinção mais tipológica do que prática. Ou seja: se faz sentido pensar os jogos como constituindo uma arte através da qual a experiência prática é “esculpida”, registrada e transmitida, então mesmo (e talvez principalmente) jogos ou formas de jogar orientados a resultado expandem o horizonte das formas de agência/praticalidade. É

---

<sup>14</sup> “If we were to ask a hockey player, on the eve of an important match: ‘Which would you prefer, to score three goals in a clumsy manner, or to miss them all with graceful movements?’ there is little doubt what the answer would be, at least in most cases. In sports such as these the aesthetic aspect is subordinate to the main purpose”. BEST, 1974, p. 201.

<sup>15</sup> “However successful a sportsman may be in achieving the principal aim of his particular activity, our *aesthetic* acclaim is reserved for him who achieves it with maximum economy and efficiency of effort”. BEST, 1974, p. 204.

claro que a definição de jogos a qual recorre Nguyen – a de Bernard Suits – é mais ampla que a dos esportes, e por isso torna, em todo caso para nós, o seu argumento útil para pensar os videogames e sua relação com os esportes e a arte.

### 3.

O que nos conduz de volta à afirmação de Roger Ebert, segundo a qual os videogames não poderiam ser arte por exigirem “escolhas dos jogadores” e não possuírem, assim, “controle autoral”. Ebert parece confundir “controle autoral” com as formas narrativas próprias da literatura e do cinema; mas os videogames não somente possuem uma forma narrativa única à disposição como – mesmo quando “tomam de empréstimo” estratégias da literatura e do cinema – o fazem de forma a produzir uma forma de arte também única.

Em “A palavra e o joystick: técnicas e dispositivos literários nos videogames” (2022), eu e Nicolau Spadoni argumentamos como os videogames inovam com a narrativa procedural, e que consiste na capacidade da *engine* de produzir uma quantidade virtualmente infinita de histórias não pré-definidas. Os videogames também atualizam possibilidades narrativas já consolidadas para a literatura e o cinema: é o caso, por exemplo, das histórias interativas introduzidas por livros-jogos como os da série *Choose Your Own Adventure* e *Fighting Fantasy*, e que nos videogames encontram uma mídia com tal capacidade de processamento e armazenamento que as escolhas disponíveis para os jogadores são exponenciadas; também é o caso da narrativa ambiental (*environmental storytelling*), proveniente da linguagem cinematográfica, e que consiste no desenvolvimento da narrativa através de elementos visuais e sonoros – e que, nos videogames, são disponibilizados para o jogador no cenário/*gamespace*. Essas três possibilidades narrativas dos videogames só são “ativadas” a partir da interatividade – e, portanto, da “escolha” – dos jogadores; do que depende, fundamentalmente, a experiência estética ofertada pelos jogos enquanto “arte da agência”.

Antes, no entanto, de enfrentarmos a especificidade estética dos videogames – diante do conjunto “jogos em geral” – resta respondermos à segunda parte da acusação de Roger Ebert, a de que videogames não seriam arte por não possuírem controle autoral. Em “The Beautiful Rule: Thinking the Aesthetics of Game Rules” (2023), Miguel Sicart argumenta como, a partir de *Games: Agency as Art* (2020), é possível pensar no valor estético dos elementos formais dos jogos – uma vez que “sistemas de regras e restrições para agentes ativos”<sup>16</sup> constituem formas de esculpir atividades de modo a “tornar a ação bela mais provável”, intensificando e refinando “qualidades estéticas”.<sup>17</sup> Nos videogames, tais elementos formais (objetivos, regras e ambiente) se traduzem no gráfico, som, *engine* e *user interface* – e que dão as condições para a *jogabilidade*.<sup>18</sup> Os elementos formais, diz Sicart, possuiriam valor estético em si mesmos justamente por condicionarem as modalidades de agência, o que ele tenta demonstrar através dos efeitos da introdução da regra do impedimento no jogo de futebol. É curioso, nesse sentido, que os elementos formais dos jogos não produzem somente as qualidades estéticas desejadas, mas também produzem qualidades estéticas colaterais: o que é o caso, novamente, do gol de mão de Maradona e, nos videogames, das inúmeras possibilidades de *cheats* e *mods*.<sup>19</sup>

De toda forma, o videogame, enquanto conjunto de elementos formais, dificilmente pode existir sem controle autoral: a experiência que se quer produzir a partir de cada um deles – as “formas de agência” que eles esculpem – depende de uma programação intencional empreendida por uma equipe ou, no limite, por um indivíduo. E muito embora os videogames, assim como o cinema, sejam em sua vasta maioria um empreendimento coletivo, os jogos podem ser assinados por nomes que se tornaram tão famosos quanto o de alguns diretores no cinema autoral: é o caso, por exemplo, de

---

<sup>16</sup> “Games are an artistic cousin to cities and governments. They are systems of rules and constraints for active agents”. NGUYEN, 2020, p. 164.

<sup>17</sup> “When we design games, we can sculpt the shape of the activity to make beautiful action more likely. And games can intensify and refine those aesthetic qualities, just as a painting can intensify and refine the aesthetic qualities we find in the natural sights and sounds of the world”. NGUYEN, 2020, p. 13.

<sup>18</sup> Cf. FOSCOLO, SPADONI, 2022.

<sup>19</sup> *Cheat* é um termo que designa o uso de códigos ou truques com o fim de produzir vantagens ou habilidades especiais para os jogadores que os utilizam (e, por isso mesmo, são normalmente considerados trapaças); *mod* designa qualquer modificação realizada por programadores no código original que resulta na alteração de aspectos ou funcionalidades do jogo.

Shigeru Miyamoto (criador das séries de jogos de maior sucesso na Nintendo, tais quais *Super Mario*, *Donkey Kong*, *Star Fox* e *The Legend of Zelda*), Yu Suzuki (que criou, para a SEGA, sucessos de arcade como *Hang-On*, *Outrun*, *After Burner*, *Virtua Racing* e *Virtua Fighter*), John Carmack (criador de *engines* para *Wolfenstein 3D*, *Doom* e *Quake*, *first person shooters* que definiram o gênero), Sid Meier (criador da série de jogos *Civilization*), Rob Pardo (*lead designer* de *World of Warcraft*) e Hideo Kojima (conhecido pela série de jogos *Metal Gear Solid* e, mais recentemente, pelo jogo *Death Stranding*).

#### 4.

O crítico de cinema Robert Ebert afirmou que os videogames nunca poderiam ser arte. Mas há uma beleza e estética nos movimentos de um jogador ou jogadora profissionais, seus reflexos, a coordenação e sequenciamento de uma equipe em harmonia. A habilidade diferencia claramente os bons jogadores dos ruins. O que faz um bom jogador ou jogadora? Em primeiro vem o domínio da mecânica, o controle físico do jogo através de cliques de mouse e toques no teclado. Em um jogo de tiro, a precisão da arma e o posicionamento do/a jogador/a são essenciais. Em outros jogos, jogar habilidosamente se assemelha a uma orquestra de fintas e golpes à medida que os personagens atravessam o espaço digital, seguindo um plano subjacente que muitas vezes é invisível para o observador casual. Explosões, tiros e bolas de fogo são apenas o cromo nas estratégias que podem se assemelhar a movimentos em um tabuleiro de xadrez. A estratégia surge do conhecimento dos sistemas dos jogos e de como maximizar a eficiência, e é o segundo pilar do jogador ou jogadora profissionais.<sup>20</sup>

A passagem de Roland Li em *Good Luck Have Fun: The Rise of Esports* (2016) coloca um par de problemas para a afirmação de Ana Moser de que os videogames seriam

---

<sup>20</sup> “The late film critic Robert Ebert claimed that video games could never be art. But there is a beauty and aesthetic to a pro gamer’s movements, his or her reflexes, the coordination and sequencing of a team in harmony. Skill clearly differentiates good players from bad. What makes a good player? First is mastery of mechanics, the physical control of play through mouse clicks and keyboard taps. In a shooting game, gun accuracy and player positioning are essential. In other games, skilled play resembles an orchestra of feints and strikes as characters traverse the digital space, following an underlying plan that’s often invisible to the casual observer. Explosions, gunshots, and fireballs are just the chrome on strategies that can resemble movements on a chessboard. Strategy arises from knowledge of games’ systems, and how to maximize efficiency, and it is the second pillar of the pro gamer”. LI, 2016, p. 14.

uma forma de entretenimento sem “predominância física”. Em primeiro, há o problema da definição de esforço ou cansaço físico: atividades que chamamos “mentais” também são atividades físicas (elas não se realizam no além!), e podem ser igualmente extenuantes (o que ocorre, por exemplo, em sessões de estudo, partidas de xadrez, na escrita, pintura etc.). Em segundo, para além do preparo e desgaste físicos exigidos por uma disputa de *ESports* “convencionais”, há os *fitness*, *dancing* e *rhythm games*, e que são jogos que demandam o uso de partes do corpo ou do corpo inteiro (são o caso, por exemplo, de *Ring Fit Adventure*, *Just Dance*, *Guitar Hero*, *Dance Dance Revolution* etc.), e os jogos para VR (*virtual reality*) – e que já são uma realidade em crescimento. É curioso, no entanto, o fato de que os textos que enfrentam a questão dos videogames enquanto esportes, ao destacarem as proezas físicas dos jogadores (e que dizem respeito aos seus *corpos reais*), tendem a desconsiderar elementos *in game* (e que dizem respeito aos *corpos virtuais*). Mas são justamente os elementos *in game* que nos conduzirão, como veremos, a uma consequência fundamental para pensar os videogames, a um só tempo, enquanto uma arte e um esporte.

Retomemos o argumento de Nguyen, para quem os jogos são a arte de esculpir formas de agência. Ora, tais formas de agência são de um tipo, por exemplo, para esportes como o futebol, as distintas modalidades de atletismo, o surf ou as lutas etc.; e são de outro para, por exemplo, *boardgames*, videogames, jogos de cartas ou, no limite, *roleplaying games*. É claro que podemos pensar, no caso dos videogames, na relação necessária que se estabelece entre o corpo e os diversos dispositivos de *input* (*joystick*, teclado, *mouse*, microfone etc.) e *output* (monitor, televisão, óculos VR, *headphones* etc.) – mas daí as “formas de agência” são reduzidas a cliques por minuto no *mouse*, teclado ou *joystick*, à velocidade de resposta em relação aos *outputs*, à coordenação com os outros membros da equipe (para jogos em equipe) e coisas afins. Nguyen não reduz, no entanto, “formas de agência” às proezas físicas dos participantes: se a praticidade humana tem que ver com nossa capacidade de decidir e agir, os videogames não restringem a experiência dos jogadores (e, portanto, as formas de agência que quer comunicar) aos movimentos produzidos *fora do jogo* a partir da relação corpo x



dispositivos de *input/output* – embora a *jogabilidade* também dependa desta relação. Nos videogames, a “arte da agência” trata-se, antes e sobretudo, das habilidades, situações, obstáculos, objetivos e ambientes – intencionalmente produzidos pela equipe de desenvolvedores – ofertados *virtualmente* aos jogadores durante o jogo.

O que isso significa é que as qualidades estéticas que comumente se atribuem aos esportes – enquanto atividades processuais –, embora possam também ser encontradas na “máxima economia e eficiência” dos “cliques de mouse e toques no teclado”, localizam-se, especialmente nos videogames, *dentro dos jogos*, em espaços virtuais ou, para usar o termo técnico da mídia, no *gamespace*. Em uma partida de *speedrun* (cujo objetivo é terminar um jogo ou fase o mais rapidamente possível, ainda que se possa acrescentar outras condições) em *Super Mario Bros*, por exemplo, a experiência externa – apertar os botões corretos em um *timing* correto – não chega nem perto da experiência que se recebe da tela, e que revela, desde dentro do jogo, a dificuldade extrema de se completar um percurso em um tempo recorde com habilidades tão limitadas que fazem duvidar da possibilidade de se atingir o objetivo em primeiro lugar. Chegamos aí, afinal, à especificidade da mídia: se nos videogames a experiência que importa está no *gamespace*, então – diferentemente da maioria dos jogos – as formas de agência que produzem não estão limitadas pelas condições concretas do mundo que nos cerca.

A esta altura, é importante emprestarmos uma definição para realidade virtual: uma mídia virtual trata-se, diz-nos Grant Tavinor em *The Aesthetics of Virtual Reality* (2022), de “um meio de preservar ou instanciar uma função ou estrutura de forma não-convencional”, e que busca preservar/remediar “o trato experiencial e interativo de um agente com o mundo”.<sup>21</sup> A realidade virtual, nesse sentido, diz respeito às “sensações” que se exportam da mídia – produzidas pelo programa/ou *engine* a partir da perspectiva de um *agente ou corpo virtual* – para o *corpo real* do agente que com a “função ou

---

<sup>21</sup> “So, if a virtual medium is a means of preserving or instantiating a function or structure in a non-customary way, what is the function or structure that the VR media under discussion here preserve? What kind of remediation is involved in so-called virtual reality? (...) It should be clear enough that the principal thing that is being remediated in such cases is an agent’s experiential and interactive dealings with a world”. TAVINOR, 2022, p. 30.

estrutura” remediada interage. Se compreendemos a remediação do “trato experiencial [...] de um agente com o mundo”/ a remediação das sensações/ como um produto ficcional (o que de fato ela é), então há um horizonte de sobreposição entre mídias virtuais e videogames – e que faz dos videogames, como diz o próprio Tavinor em *The Art of Videogames* (2009), “máquinas ficcionais” dedicadas a produzirem “conteúdo ficcional a partir de um estado ficcional inicial e de como o jogador responde a esta ficção”.<sup>22</sup>

Em conversa recente para um episódio do podcast que desenvolvo com Nicolau Spadoni, o *Joystick Philosophy*, perguntei a Grant Tavinor algo assim: em *Games: Agency as Art* (2020), Nguyen sugere que todos os jogos já produzidos constituem uma biblioteca de agências<sup>23</sup> que os humanos podem utilizar para experienciar formas de praticidade que, talvez, não poderíamos ter descoberto por nós mesmos;<sup>24</sup> a ideia de que os videogames seriam “máquinas ficcionais” me fez pensar se, no caso dos videogames, esta biblioteca não diria respeito a proezas ficcionais, em muitos casos impossíveis para humanos? A resposta do Grant Tavinor foi esclarecedora: “eu sei o que posso fazer na realidade, o que me interessa nos videogames é fazer outras coisas, ou estar em lugares estranhos, ou experimentar lugares que não podemos habitar, esse tipo de experiência”. O que me traz a esta conclusão de que os videogames possuem uma característica especial: distintamente de jogos e/ou esportes que estão limitados às proezas físicas dos participantes, os videogames tratam-se, antes, de jogos para os quais a agência que importa – a agência que se quer produzir – é a agência ficcional, e que se transporta dos corpos virtuais para os corpos reais.

---

<sup>22</sup> “This physical interaction is possible because unlike traditional narrative fictions, such as novels, films, and television fictions, the representational props at the basis of videogames are able to represent content that depends on a player’s physical input, and so the content of the fiction varies according to how the player of the game manipulates the controls of the game. The principal reason for this is the technological basis of gaming fictions: games consoles and personal computers might in many regards be thought of as *fiction machines*, producing fictive content given the initial state of a fiction, and how the player responds to that fiction”. TAVINOR, 2009, p. 55.

<sup>23</sup> Cf. NGUYEN, 2020, p. 19.

<sup>24</sup> Cf. NGUYEN, 2020, p. 2.

## Referências

- BEST, David. The aesthetic in sport. **The British Journal of Aesthetics**, 14(3), 1974.
- BOGOST, Ian. **Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2006.
- BRASIL. Senado Federal. **Projeto de Lei nº 1825/2022**, de 29 de junho de 2022. Institui a Lei Geral do Esporte. <[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=2193136&filename=PL%201825/2022%20\(N%20Anterior:%20PLS%2068/2017\)](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2193136&filename=PL%201825/2022%20(N%20Anterior:%20PLS%2068/2017))>. Acesso em: 24 de março de 2023.
- CHALONER, Paul. **This is Esports (And How to Spell it): An Insider's Guide to the World of Pro Gaming**. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Sport, 2020.
- EBERT, Roger. Movie Answer Man: Why Did the Chicken Cross the Genders? **RogerEbert.com**, November 27, 2005. <<https://www.rogerebert.com/answer-man/why-did-the-chicken-cross-the-genders>>. Acesso em: 24 de março de 2023.
- EBERT, Roger. Okay, kids, play on my lawn. **RogerEbert.com**, July 01, 2010. <<https://www.rogerebert.com/roger-ebert/okay-kids-play-on-my-lawn>>. Acesso em: 24 de março de 2023.
- FLANAGAN, Mary. **Critical Play: Radical Game Design**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.
- FOSCOLO, Guilherme; SPADONI, Nicolau. (Ainda) sobre a polêmica dos videogames como esportes. **Coluna ANPOF**, 2023. Disponível em: <<https://anpof.org/comunicacoes/coluna-anpof/ainda-sobre-a-polemica-dos-videogames-como-esportes>>. Acesso em: 24 de março de 2023.
- FOSCOLO, Guilherme; SPADONI, Nicolau. A palavra e o joystick: técnicas e dispositivos literários nos videogames. In Maria Cristina Cardoso Ribas, Alex Martoni, Thaís Flores Nogueira Diniz (orgs), **Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões**. Curitiba: CRV, 2022.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da Beleza Atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HAMARI, Juho; SJÖBLOM, Max. What is eSport and why do people watch it. **Internet Research**, Vol. 27, Issue: 2, 2017.
- HILVOORDE, Ivo; POT, Niek. Embodiment and fundamental motor skills in eSports. **Sports, Ethics and Philosophy** (10)1, 2016.

JIN, Dal Yong (ed). **Global Esports: Transformation of Cultural Perceptions of Competitive Gaming**. New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Sport, 2021.

JONASSON, Kalle; THIBORG, Jesper. Electronic sport and its impact on future sport. **Sport in Society**, Vol. 13, No. 2, March 2010.

LI, Roland. **Good Luck Have Fun: The Rise of Esports**. New York: Skyhorse Publishing, 2016.

MOSER, Ana. Ana Moser: 'eSports é indústria de entretenimento, não é esporte'. **UOL Esporte**, 2023. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/ultimas-noticias/2023/01/10/ana-moser-esports-e-industria-de-entretenimento-nao-e-esporte.html>>. Acesso em: 24 de março de 2023.

NGUYEN, C. Thi. **Games: Agency as Art**. NY: Oxford University Press, 2020.

PARKER, Felan. Roger Ebert and the Game-as-Art Debate. **Cinema Journal**, Volume 57, Number 3, Spring 2018.

PEARCE, Celia. Games as Art: The Aesthetics of Play. **Visible Language** 40, no. 1, 2006.

ROGERS, Ryan (ed). **Understanding Esports: An Introduction to the Global Phenomenon**. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2019.

SHARP, John. **Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2015.

SICART, Miguel, The Beautiful Rule: Thinking the Aesthetics of Game Rules. **Games and Culture**, 2023.

SUITS, Bernard. **The Grasshopper: Games, Life and Utopia**. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

TAVINOR, Grant. **The Aesthetics of Virtual Reality**. New York; London: Routledge, 2022.

TAVINOR, Grant. **The Art of Videogames**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

TAYLOR, T.L. **Raising the Stakes: E-Sports and the Professionalization of Computer Gaming**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2012.

WAGNER, Michael G. On the Scientific Relevance of eSports. **Proceedings of the 2006 International Conference on Internet Computing & Conference on Computer Games Development**. Las Vegas: CSREA Press, 2006.

Recebido em: 23/02/2023

Aceito em: 21/04/2023

## HORROR CÓSMICO E EXTERIORIDADE RADICAL

Algumas observações sobre Lovecraft a partir da leitura da obra *H. P. Lovecraft: la disyunción en el ser*.

Walter Menon Junior<sup>1</sup>

Este texto dá conta da noção de ontologia desenvolvida a partir da leitura da obra de H. P. Lovecraft de Fabián Ludueña Romandini. O filósofo argentino toma o texto lovecraftiano como o desenvolvimento de uma ontologia, cujo aspecto ficcional é entendido como o procedimento especulativo que produz uma cosmologia e uma mitologia. Essa ontologia fala do que está fora de qualquer modo de existência, isto é, fala, portanto, do que denominamos de exterioridade radical, da qual só podemos saber o que representamos ficcionalmente. Nesse sentido, a exterioridade radical pressupõe uma ontologia sem categorias possíveis. Outra leitura da obra de Lovecraft é possível, porém: a exterioridade radical é apenas outra denominação da diferença encarnada no primitivo, cuja representação é apenas o incorpóreo, ou o corpo não individualizado, deformado do imigrante encarnado, para HPL, no corpo biológico e na degeneração social.

**Palavras-chave:** Lovecraft; exterioridade radical; Romandini; cosmologia; política.

## COSMIC HORROR AND RADICAL EXTERIORITY

Some observations about Lovecraft from reading the work *H.P.Lovecraft: la disyunción en el ser*

This text deals with the notion of ontology developed from the reading of the work of H. P. Lovecraft by Fabián Ludueña Romandini. The Argentine philosopher takes the Lovecraftian text as the development of an ontology, whose fictional aspect is understood as the speculative procedure that produces a cosmology and a mythology. This ontology speaks of what is outside any mode of existence, that is, it speaks, therefore, of what we call radical exteriority, of which we can only know what we represent fictionally. In this sense, radical exteriority presupposes an ontology without possible categories. Another reading of Lovecraft's work is possible, however: radical exteriority is just another denomination of the difference embodied in the primitive, whose representation is only the incorporeal, or the non-individualized, deformed body of the incarnated immigrant, for HPL, in the biological body and in the social degeneration.

**Keywords:** Lovecraft; radical exteriority; Romandini; cosmology; policy.

---

<sup>1</sup> Walter R. Menon Junior é artista visual e professor do departamento de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: menonromero@gmail.com.br

## 1. Lovecraft filósofo

Recentemente, desde o início deste século, a obra literária do escritor americano Howard-Philip Lovecraft tem atraído a atenção de parte da comunidade filosófica. Há muito confinado ao nicho específico de leitores de ficção científica e literatura de terror, o interesse por Lovecraft ganhou uma nova dimensão quando o ensaio literário de Michel Houellebecq: *HP Lovecraft*, em 1991, foi republicado em 2005 com o subtítulo: *against the world, against life*. Sem pretensões filosóficas, o ensaio de Houellebecq esboça o universo criado nos contos de Lovecraft em correlação com alguns aspectos de sua biografia. Um universo monstruoso, habitado por forças monstruosas completamente estranhas aos humanos, ao mundo e à vida. Um universo que, como sabemos, terá herdeiros na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na música e até em games que o desenvolverão quer no sentido de o detalhar, quer no de o venerar, banalizar, ou de transformá-lo, invertendo, por exemplo, as fórmulas xenófobas que o constituem em grande parte, como fez recentemente o realizador Jordan Peele ao adaptar o livro *Lovecraft Country* de Matt Ruff, para o formato de série televisiva. A obra de Ruff conta a história de um grupo de leitores negros de Lovecraft que, na década de 1950, nos EUA, teve que enfrentar uma série de monstros conjurados por uma seita oculta de supremacistas brancos.

No que diz respeito à filosofia, para retomar minha observação acima, ousou dizer que o interesse da obra de Lovecraft vai além de um simples diálogo com seu universo ficcional e seu estilo de escrita. Muito mais do que uma influência da ficção lovecraftiana no pensamento de certos filósofos, como Quentin Meillassoux, Mike Fisher, Graham Harman, Reza Negarestani e Fabián Ludueña Romandini, para citar alguns, o próprio conteúdo conceitual, bem como sua elaboração especulativa muitas vezes sem distinguir-se do ficcional, tomando-o como campo não estranho ao exercício filosófico, somado ao uso estilístico da catacrese por parte de alguns desses filósofos, tudo isso são indicativos de que tais pensadores, com maior ou menor intensidade, de modo mais ou menos explícito estão muito próximos de Lovecraft. Existe uma forma de fazer filosofia que poderia ser chamada de lovecraftiana, ou seja, uma verdadeira filiação filosófica em relação à obra de Lovecraft, que

poderíamos de maneira geral denominar *Weirdphilosophy*, *Eeriethought*, *Weirdrealism*.

Neste texto, porém, meu propósito é apresentar e discutir algumas das teses que o filósofo argentino Fabian Ludueña Romandini extrai da leitura da obra de Lovecraft, especialmente em seu livro *H. P. Lovecraft: a disjunção do ser*. Embora tenha escrito apenas um livro diretamente dedicado a Lovecraft, considero Romandini, aquele que dentre os que buscam conceber uma filosofia do extraordinário, do bizarro, do estranho, seja um dos mais prolíficos e radicais. Longe de ser um pensamento que pensa temas caros à filosofia a partir de certas categorias conjeturadas por Lovecraft, a tese desenvolvida por Romandini trata de pensar os ditos “mitos lovecraftianos”, não metaforicamente ou alegoricamente, mas como um construto especulativo acerca do lugar do humano na existência a partir do que denomino de “exterioridade radical”. Romandini leva, portanto, ao extremo, a leitura dessa obra de Lovecraft, ou seja, radicaliza-a conceitual e existencialmente ao tomá-la como uma apresentação do mito, tal qual, a história do originário e do último. Tal radicalização existencial só é possível com o redimensionamento da existência em uma escala cósmica como pensada por Lovecraft, quer dizer, radicalmente externa. Assim, a existência aqui referida não é a existência da qual o humano está simplesmente ausente, mas a existência *tout court*. Como afirma Romandini, em relação ao humano nos mitos de Lovecraft: “Sua inexistência, podemos deduzir, em nada mudaria a ordem do universo, assim como, *mutatis mutandis*, sua existência só pode ser atribuída ao acaso desprovido de qualquer significado.” (Romandini, 2013, p.26)

## 2. Mitologias sem mitos

Há pelo menos três significados do termo mitologia a serem explorados na obra de Lovecraft. Mitologia, ou mitologias em que baseia sua ficção: textos esotéricos e a pseudociência da eugenia racial; a monstruosa hierarquia cósmica que ele produz e que alimenta toda a sua obra, uma espécie de cosmologia que vai desde as civilizações pré-humanas que floresceram na Terra e desapareceram, passando



pelos seres que representam as forças caóticas que regem os multiversos, chegando até aquela que precede o próprio cosmos e do qual emana o primeiro caos, o único absoluto possível. A razão e mais particularmente a ciência, incapazes de compreender e produzir representações do horror cósmico, só podem especular sobre as caóticas forças cósmicas que o alimentam a partir dos vestígios, imagens, descrições, ritos, sonhos e delírios. Estes são testemunhas diretas ou indiretas da presença das forças cósmicas. Uma terceira mitologia fundamental se impõe e une as duas anteriores: aquela que é a origem de toda mitologia e, portanto, também daquela que habita a ficção de horror, ou seja, o horror cósmico. Uma espécie de presciência universal da contingência de qualquer modo de existência, o horror cósmico é, portanto, o núcleo duro da natureza humana e talvez de toda a natureza.

Assim, o lugar de elaboração simbólica dessa natureza monstruosa, dessas forças cósmicas cegas, escaparia às ciências limitadas e à racionalidade que apenas verificariam sua existência e as descreveriam nas revolucionárias obras da física do início do século passado, com Einstein, Planck, Heisenberg e Bohr para citar alguns dos principais atores dessa revolução. Com isso, a ciência, por meio de modelos matemáticos do micro e do macrocosmo, conseguiria entender apenas uma ínfima parte daquilo que os humanos podem vivenciar indiretamente nos mitos propostos por Lovecraft ao mergulharmos na ficção de horror cósmico. Nesta se trata de pensar o pré-humano e o pós-humano, ou de maneira mais radical, a pré-existência e a pós-existência se tomarmos aqui o humano como referência para a exterioridade radical.

É este último aspecto do pensamento de Lovecraft que interessa a Romandini. Certamente, ciência para ser ciência não deve ser confundida com mito, porém, à medida que a filosofia ocidental se afasta do mito, ela perde sua força especulativa e hermenêutica, tanto mais porque se trata, em Lovecraft, da ficção entendida como o mito possível em um mundo em que o fim dos mitos antropomórficos já aconteceu, como indica o famoso diagnóstico de Lévi-Strauss com o qual o antropólogo encerra sua obra *Tristes Tropiques*, segundo o qual “o mundo começou sem o homem e sem ele acabará”. (Strauss, 1984, p. 495) Todas as construções humanas sendo apenas uma “eflorescência passageira de criações” que têm significado apenas para que os próprios humanos desempenhem seus papéis como humanos. A lei fundamental aqui é a entropia que domina as sociedades

humanas, uma entropia que leva à inércia total além de toda consciência e mesmo toda vida, toda existência. Se essa entropia em Lévi-Strauss tem por horizonte o inorgânico, no caso de Lovecraft, do mito por ele proposto, a própria entropia é o fim, uma entropia sem limites, sem começo nem fim. Estamos num novo paradigma onde o Ser é disjunção do Ser, ou seja, exteriorização permanente.

Consequentemente, em Lovecraft, de modo paradoxal, o fim do humano não coincide, como em Lévi-Strauss, com o fim do mito. Ao contrário, a inexistência do humano como horizonte da condição do mito, de sua natureza, é a condição transcendental para o surgimento da verdadeira mitologia. Uma mitologia sem traço do humano ou da natureza organizada com a qual a filosofia nunca quis dialogar, ou mesmo pensá-la como possibilidade pois a filosofia ocidental se vê desprovida de um instrumento conceitual suficientemente desenvolvido para isso. Uma mitologia que inclua a ideia de sujeito, mas não de humanos, animais ou vida, só pode ser pensada a partir do campo especulativo da ficção. Acima de tudo, o gênero de ficção inaugurado por Lovecraft.

Nesse sentido, podemos dizer, o texto do filósofo argentino não é uma interpretação do estilo, conteúdo, metáforas etc., que compõem o universo ficcional de Lovecraft, mas sim uma tentativa de extrair algumas teses que possam não só alimentar a filosofia contemporânea que quer pensar o inumano, o pós-humano, a dissolução do sujeito e do objeto, mas também repensar o lugar do transe, do sonho, da alucinação, do ritual e da invenção artística na filosofia, considerando-os como formas legítimas de trazer a filosofia de volta à sua tarefa mais original, a de uma ontologia especulativa. A especulação filosófica deve se apropriar das possibilidades abertas pela ficção de representar o irrepresentável, de poder mergulhar em um universo, no qual, por exemplo, a categoria do sujeito precede e ultrapassa a existência do humano e, talvez, de todo organismo. Assim, se o objeto por excelência de uma filosofia *Weird* é a exterioridade radical, então pode-se entender por que Romandini vê os mitos criados pela ficção de Lovecraft como pura filosofia, filosofia extra-corporal.

### 3. Aniquilação humana

Para Romandini o mais importante da literatura de Lovecraft é a construção de uma cosmologia mitológica, da qual estão ausentes os elementos históricos, arqueológicos que constituíam o imperativo da mitologia humana. Lovecraft, ao modelo antropomórfico de mitologia, oporá uma outra que não só não produz nenhum relato acerca do humano, como é, além disso, a porta para seu aniquilamento como marco, referência, para todo modelo do universo. A história do gênero humano é a história de seu aniquilamento e, portanto, torna-se irrelevante, na escala cosmológica, tal história, uma vez que a cosmologia de Lovecraft trata fundamentalmente da existência como disjunção contínua. Nesta contínua disjunção que é o Ser, o humano é apenas um acidente.

Essa formulação indica uma diferença essencial com respeito à temporalidade cíclica dos mitos antropomórficos. Na medida em que a mitologia de Lovecraft é antes de tudo a condição da própria origem da existência, essa própria origem ela mesma não está situada, nem no tempo nem no espaço, não é o ponto de partida, o começo, mas sim a própria situação desprovida de qualquer determinação. Embora se possa inferir da mitologia Lovecraftiana, a história da origem dos universos, dos corpos, da vida e até mesmo da humanidade, por exemplo, tais histórias, nada mais são que intervalos insignificantes na exterioridade radical e não são mais importantes que qualquer outro evento localizado no tempo. Por um lado, porque a mitologia Lovecraftiana surge depois do fim de todo mito, de toda mitologia (no sentido dado por Levi-Strauss) é, paradoxalmente, uma pós-mitologia; por outro lado, porém, é uma arque-mitologia, já que aponta para um originário pré-humano e mesmo pré-divindade, isto é, pré-existência de todo mito, de toda ciência, de toda representação. Não devemos tomar esses prefixos gregos por índices de temporalidade que se referem a algo que aconteceu em algum lugar antes do aparecimento dos universos, dos corpos ou antes da vida, ou mesmo algo que acontecerá após o desaparecimento de todos os universos, corpos, celestiais, orgânicos ou não com suas propriedades, após o desaparecimento de todas as partículas, de todos os acontecimentos possíveis ou não, de tudo o que é passível de ser medido, localizado, enfim de todo espaço/tempo. Se tomarmos a escala cósmica

criada por Lovecraft nenhuma dimensão importa efetivamente, visto que a disjunção do ser não se deixa medir, isto é, não se deixa representar.

Em suma, ação, criação, intelecto, consciência, volição não são bens de seres, ou de um ser supremo que, fora do cosmos, estariam em sua origem. As forças cósmicas são cegas, mas não no sentido das forças mecânicas. Não podemos sequer chamá-las de "forças", apenas podemos saber que uma das fontes de suas representações são as descrições contidas em antigos manuscritos ocultistas, ou seja, na literatura fabulosa produzida pela ficção de Lovecraft. Palavras impronunciáveis e descrições de imagens, símbolos e às vezes até descrições de descrições mitológicas são as únicas fontes possíveis de acesso às escalas cósmicas de espaço e tempo. Porém, embora tanto o tempo quanto o espaço não possam ser nem propriedades físicas do mundo, nem intuições do entendimento, no sentido kantiano, isso de forma alguma afirma a impossibilidade de representá-los.

Essa representação só pode ser feita no universo especulativo fabricado na ficção como expressão de mitos em mitologias. Em outros termos, o leitor da obra de Lovecraft é apenas testemunha de uma *mise en abyme* de um entrelaçamento de significantes construídos pelo uso recorrente de catacrese, de alusões que se multiplicam, de descrições de descrições, histórias de histórias que descrevem pinturas, esculturas, que por sua vez representam imagens mitológicas, oníricas, cuja veracidade está inscrita e confirmada pelos antigos saberes contidos em livros, também míticos, escritos por magos orientais da antiguidade, ocultistas e alquimistas, cabalistas medievais e assim por diante. Para Lovecraft, o saber é sempre fruto de um primeiro saber: o da revelação da exterioridade radical por meio transe religioso, ou do sonho.

O trabalho dos magos loucos criados por Lovecraft não é outro senão decifrar e transcrever a palavra, no sentido sagrado, da exterioridade radical. Nesse sentido, podemos dizer que o verdadeiro tema da sua ficção são os mitos, cuja única função é despertar o sentimento primitivo do horror cósmico. Como ele mesmo afirma no início de seu ensaio Horror sobrenatural na literatura: "A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais forte é o medo do desconhecido." (Lovecraft, 2008, p.13) Assim, se a literatura de Horror tem a função de despertar o sentimento a que se refere, a obra de Lovecraft

não escapa a essa formulação. Porém, ele não quer simplesmente provocar o horror, mas sim despertá-lo no leitor, pois ele, o horror, já está ali, gravado nos recessos do nosso cérebro. O horror do desconhecido evoluiu com a espécie e a constitui estruturalmente. Se existe uma natureza humana para Lovecraft, esta é o horror cósmico.

O filósofo norte-americano Noël Carroll lembra (1990, p.12-52) que a ficção de gênero se caracteriza, em certa medida, por uma estética funcionalista que busca provocar no leitor ou no espectador o sentimento pelo qual ele próprio, o gênero, é nomeado. Por exemplo, um romance de suspense deve despertar no leitor o suspense, um romance de banca de jornal, o sentimento romântico, a literatura, ou o filme de Horror, o sentimento de horror. Existem fórmulas em todos os casos citados para que a obra “funcione”, ou seja, para que produza seus efeitos. No caso do gênero de Horror, o fator fundamental é o aparecimento do monstro, uma entidade monstruosa que é ao mesmo tempo ameaçadora e repugnante. É preciso, porém, acrescentar a essas propriedades a de ser sobrenatural. Um assassino em série não é um monstro de terror nesse sentido, ele é muito humano, a psicopatia é uma qualidade humana. Se pudermos explicar o monstro por categorias científicas, morais, legais, médicas etc., enfim, se pudermos ver a etiologia por trás de seu aparecimento, ele não é sobrenatural. Em outras palavras, o monstro, por ser sobrenatural na literatura de terror, é o agente de uma ruptura na ordem da natureza, ou do próprio conceito de natureza, seja no sentido biológico, seja no sentido moral, seja metafísico. Pode-se até pensar em uma inversão completa dessa ordem na ficção de Horror.

Não é incomum, no entanto, na literatura de Horror que a ordem seja restaurada após o término da ameaça sobrenatural, com a destruição do agente monstruoso. Em Lovecraft essa fórmula sofre uma variação que se torna outra constante. Não há redenção, apenas a realização do monstruoso inevitável. Lovecraft eleva o sobrenatural monstruoso a uma escala cósmica para além dos limites de uma fenomenologia monstruosa, uma fenomenologia que ainda hoje se nota, na obra de Lovecraft, nas descrições de ídolos primitivos, sonhos, ou mesmo em histórias de investigadores científicos, exploradores, que apresentam cidades "ciclópicas" e monstros gigantes, antigos extraterrestres adormecidos encontrados na Antártica,

que foram autopsiados, como por exemplo em *O Chamado de Cthulhu* ou na novela *Nas Montanhas da Loucura* entre outras obras. É como se Lovecraft quisesse habituar nós leitores à exterioridade radical, através das descrições destes monstros extraterrestres não humanos, não vivos, que dormem mortos no subsolo a sonhar com o caos originário. No desenvolvimento de seus contos, pouco a pouco, essa exterioridade nos é apresentada por imagens de uma cosmologia cuja infinidade de mundos e seres só pode ser indicada nas vagas alusões a experiências oníricas e delirantes de uma presença cósmica, monumental, inefável, sem articulação simbólica possível senão a do oxímoro de um vazio pleno.

#### 4. O sonho de deus e o sujeito

A entrada para a mitologia criada por Lovecraft pode se dar pela síntese que faz Romandini: “O ardor religioso da humanidade nada mais é do que um meio de comunicação com as espécies extracósmicas que habitaram a Terra e ainda a habitam em seus recessos ocultos, aguardando o momento de seu retorno.” (2013, p15) É por meio do contato direto e telepático entre o espírito humano e as espécies extracósmicas que têm sido possível o conhecimento revelado, em sonhos ou na loucura, da hierarquia cósmica de "raças" superiores à humanidade. Revelação trazida pelos gigantes metamórficos que jazem mortos nas entranhas da Terra. Uma das espécies antigas que habitaram a Terra antes mesmo do surgimento da vida organizada. Embora mortas, essas criaturas sonham nas profundezas da terra, ou nas profundezas do oceano, e através desses sonhos se comunicam entre si e, desde os primeiros hominídeos, com os humanos, especialmente "os primitivos" que, à margem da civilização ocidental, ainda os veneram.

A função primária desses cultos é preparar o terreno para o retorno dos Antigos e o fim da civilização ocidental. Em sua morte, esses seres aguardam o momento do despertar, quando ocorrerá uma determinada configuração das constelações estelares e, então, seu reinado se estabelecerá novamente na Terra, espalhando o caos, a destruição. Apesar do fato de que os humanos primitivos os consideram deuses, esses seres extraterrestres são apenas uma parte minúscula e

insignificante na escala cósmica. Apenas uma escala esboçada da existência, vagamente percebida e compreendida por alguns humanos, ela mesma uma ficção produzida pelos supersticiosos, pelos primitivos, pelos loucos e pelos artistas, na tentativa de dar conta dos infinitos multiversos e seres extraordinários na origem do cosmos.

É certo que, como Romandini demonstra no início de seu ensaio sobre Lovecraft, pode-se rastrear a mitologia inscrita na sua ficção até suas fontes em textos de teosofistas que misturam ciência popular, relatos de viagens de exploradores, tradições místicas orientais, darwinismo social e assim por diante. No entanto, para Lovecraft os teosofistas permanecem dentro dos limites de uma mitologia humana, onde as raças superiores são humanas e suas civilizações desaparecidas em uma antiguidade mítica foram produtos de um protótipo de inteligência humana.

A inteligência superior na mitologia lovecraftiana não é humana, nem mesmo inteligente. A própria fonte de toda a existência, a disjunção do ser é o ser mais soberano da escala cósmica, na representação mitológica dos primitivos de Lovecraft ela é um deus tolo que dorme acalentado por uma música que deve ser executada por outros deuses que dançam à sua volta. Este é um deus desprovido de todas as propriedades de um deus: conhecimento, consciência, sentido, sentimento, subjetividade, intuição, razão e assim por diante; propriedades que caracterizam o que certa tradição filosófica e teológica entende como espírito. Aqui temos o problema do sujeito na cosmologia proposta por Lovecraft. Dada a presença de sujeitos que não são nem humanos nem orgânicos e nem ao menos vivos, o sujeito, ou mesmo a subjetividade é pré-histórica/pós-histórica. É uma subjetividade cujo cerne é a individuação geradora de não identidade entrópica. Entropia sem direção, é claro. Como o indivíduo é apenas um acidente, ele não é sequer o horizonte, o modelo de acabamento, isto é, de qualquer completude; nem é a aniquilação final para a qual o universo observável está caminhando. Todo ser é, como já havia adiantado, portanto, infinitamente insignificante e incompleto em relação à exterioridade originária do cosmos, o chamado caos originário, o deus idiota adormecido cujo sono é a condição da existência. Se este deus, assim como as outras



entidades cósmicas lovecraftianas têm corpo, este existe apenas enquanto representação mitológica.

Um deus dorme, sob o efeito da música tocada por deuses cegos que dançam ao seu redor, ele sonha a fonte externa de toda interioridade. A subjetividade é apenas um ritual sempre recomeçando. Assim concluirá Romandini, “a espécie humana e, *a fortiori*, a própria vida em suas formas biológicas conhecidas pelo homem não são necessárias para a existência do sujeito.” (Romandini, 2013, p.46) Além disso, o sujeito não se reduz a uma consciência que transcende e dá unidade não só psíquica, mas também ontológica ao conjunto das experiências vividas e à memória do sujeito empírico. O sujeito é apenas, para usar o neologismo de Romandini, uma “desmultiplicação” (2013, p.43) e acrescento, “desmultiplicação” sem limite, sem limite espacial/temporal. Não é que a individuação seja o contrário do sujeito, muito pelo contrário: a individuação é, na ideia de uma subjetividade cosmológica, tornar-se sujeito permanentemente. Se há contradição nessa proposição, é devido à pobreza filológica e gramatical de nossas línguas humanas, diria Lovecraft. A linguagem imaginária, arcaica, cuja fonética só pode ser imaginada a partir dos vestígios de escritos antigos, nos livros malditos de magos loucos, ou mimetizada em sonhos, é um exercício de legítima criação filológica em Lovecraft, pois o artista, como o louco, é o único capaz de traduzir mensagens vindas da exterioridade radical em imagens, nomes e palavras dos deuses, é o único capaz de dar corpo ao incorpóreo. É uma linguagem que não é linguagem, pois é ficcional, e, portanto, voz sem sonoridade que pode afirmar, nomear a subjetividade cósmica lovecraftiana.

Nesse sentido, a alteridade não é o outro, condição para pensar o sujeito, mas a “sede” de uma constante multiplicação de outros (no plural) “como entidades autônomas que formam (e não apenas recebem) uma posição de sujeito.” (Romandini, 2013, p.46) No sentido fenomenológico, trata-se de possessão: várias entidades extra-humanas manifestando-se através de um mesmo corpo, ao mesmo tempo, ou então esquizofrenia. No entanto, num sentido ontológico, e antes numa ontologia tal como proposta por Lovecraft, estas múltiplas entidades têm uma única voz. Voz da “polifonia” do vazio cósmico original (o deus estúpido e cego e seus músicos dançarinos insanos e amorfos) “intra e supratemporal”, cujos sons

produzidos por corpos, não importa se são partículas elementares, corpos orgânicos, estrelas, galáxias ou mesmo universos inteiros, são apenas um eco mudo.

## 5. Onirocracia

Romandini extrai uma tese original sobre o sonho no pensamento de Lovecraft em relação direta com sua cosmologia. (2013, p.32-41) Ele vê na obra de Lovecraft, ainda que de forma fragmentária, a ideia de uma onirocracia, um governo dos sonhos. Há aqui uma concepção radical de política, pois a natureza do sonho em Lovecraft é fundamentalmente extra-humana. Assim, no cerne da ordem caótica da sua cosmologia encontram-se os fragmentos de uma teoria do poder. Obviamente, porque esta cosmologia é também uma mitologia, com uma noção de hierarquia divina, encontramos conjugada a esta as noções de soberania e poder que vão além da política humana, mas que define direta ou indiretamente a política humana. Como sabemos, em qualquer mito a organização do cosmos é o próprio exercício do poder divino. No entanto, na pós-mitologia e na arque-mitologia lovecraftianas, o poder soberano só pode emanar da exterioridade radical representada como o deus insano, cuja demência tudo determina.

É preciso lembrar que o papel do sonho nessa política, ou seja, o lugar do sonho na cosmologia de Lovecraft é central. Antes de tudo, eu diria, o sonho é um lugar privilegiado para ouvir a voz polifônica por meio da qual são transmitidas as ordens do poder cósmico soberano. Essa voz, já vimos, são sons que não são sons e, dessa forma, não podem ser realmente ouvidos e nem mesmo reproduzidos, exceto em sonhos ou nos transe. Não configuram "uma perturbação do meio físico", não há realmente um meio pelo qual se propague a voz do soberano cósmico, uma vez que o meio material é ele mesmo uma fantasia, uma presença instável revelada em sonhos. Sons mudos, mas quem os ouve no sonho, ao despertar, ou ao sair do transe, busca freneticamente representá-los em uma fonética que em tudo é pobre, pois reduzida ao humano.

Isso acontece de maneira diferente com a visão e o toque nos sonhos. Cidades, arquiteturas fantásticas em sonhos são menos instáveis. Podemos

contemplar, tocar e explorar fantásticas geografias, cidades ciclópticas dissolvidas em uma geometria totalmente desumana que desafia as leis matemáticas. São cidades arque-históricas cujos vestígios sonhados são confirmados pelos vestígios descobertos pela arqueologia em territórios hostis como as montanhas perdidas no continente antártico, ou em uma região do oceano ausente de qualquer cartografia.

Lovecraft, em uma primeira leitura superficial, parece se apoiar em uma teoria dos sonhos amplamente herdada de Jung. Haveria um fundo inconsciente arcaico, ao qual podemos ter acesso, por meio de representações presentes em sonhos, mitos, artes e alucinações provenientes de doenças mentais. No entanto, esta "região" do inconsciente, ao contrário de Jung, e especialmente de Freud, não é formada por traumas, nem por impulsos reprimidos, nem abriga, na condição de substrato último, os restos de um inconsciente coletivo. Pode-se encontrar espalhada pela obra de Lovecraft a ideia de que os sonhos são as inversões de toda ordem natural, de toda medida. São passagens, portas que conduzem para além de toda estabilidade fenomenológica e ontológica. Sonhar é ir além das dimensões humana, vital, espacial e temporal, sem nunca chegar a qualquer lugar de fato. As experiências oníricas, em seus extremos, não estão na escala humana: são experiências das forças caóticas que regem o cosmo, experiências da soberania cega dos deuses cósmicos.

Nesse sentido, o espírito humano, nos sonhos, realiza sua essência: não é fruto da evolução biológica, mas subproduto da indeterminação cósmica e, portanto, de seres extraterrestres, deuses, governantes cósmicos, que nos controlam telepaticamente. O horror cósmico, o sentimento mais humano e primário é aí evidente. Os monstros, as cidades monstruosas, sonhadas ou alucinadas são mais que simples produtos de uma imaginação distorcida, de uma sensibilidade abandonada a si mesma pelo enfraquecimento dos limites da razão, imersa no horror. Ao recuperar os conteúdos oníricos nos mitos ou nas narrativas e obras de arte dos seus personagens, a obra de Lovecraft não é lugar de alegorias, metáforas. Ao contrário, o horror cósmico primitivo não está na origem dos monstros mitológicos, mas são os monstros, como figuração da exterioridade absoluta, que estão na origem do horror e, portanto, na origem dos mitos e de tudo o que é humano. Cito Romandini: "[...] o sonho é a forma como as diferentes entidades

lovecraftianas agem sobre o mundo humano para influenciar o seu futuro, na sua micro-história factual.” (2013, p.35)

Se, portanto, a organização social humana é apenas uma imagem precária da organização cega e caótica do cosmo, que se revela nos sonhos, o que isso pode de fato significar em termos de política? À primeira vista, tem-se a impressão de que se trata de uma degradação ontológica do tipo platônico: a imagem seria apenas a pálida sombra de uma realidade primordial. No entanto, Romandini procura nos mostrar que se aceitamos a tese de um caos cósmico que ordena tudo segundo a imprecisão, a indeterminação e a efemeridade dos acontecimentos, devemos também admitir que se a política humana ocupa seu lugar neste cosmo, ela é forçada a reconhecer, pelo menos na ficção, que a escala em que ela deve medir a sua noção de poder é extra-humana. Em outras palavras, devemos medir o governo dos humanos, não pelo que é humano, mas pelo que é mais exterior a ele e a qualquer forma de vida, ou mesmo para além da matéria organizada. Se toda política é, em última análise, governada por um único poder: o caos cego que escapa a todas as categorias metafísicas e físicas, deveríamos aceitar, por um lado, que existem políticas não humanas das quais a política humana é apenas um resíduo inócuo, e que a partir desta constatação urge buscar recalibrar as noções que constituem historicamente qualquer noção de política humana.

Assim, Romandini pode elaborar algumas observações fundamentais para uma política cósmica. Primeiro: “o poder é intrinsecamente exógeno à natureza humana e seu exercício é apenas uma prótese para o homem”. Em outras palavras, diante de uma exterioridade radical generativa de qualquer natureza que seja intrínseca a qualquer natureza, a política humana deve se redimensionar. Segundo: “o poder é uma modelagem localizada e ontologicamente diminuída dos poderes naturais do cosmo”. A instituição da soberania em escala humana é apenas o resultado de poderes caóticos cósmicos. Terceiro: “se o homem tem a capacidade de exercer o poder, é ontologicamente devido à sua inclusão no cosmo e não como resultado de uma propriedade endógena”. Vale recordar, o sujeito não é humano e, portanto, suas conquistas não podem ser consideradas a partir de uma perspectiva humana. Quarto: “é inconcebível uma microfísica do poder sem articulação com uma macrofísica do poder entendida como desdobramento da vida (in-)humana no

abismo de um universo infinito” (Romandini, 2013, p.31). Esta última proposição é a consequência das anteriores.

Se se trata de pensar a política humana no quadro de uma política cósmica, e esta política é alheia a tudo o que possa ser a sua representação possível, e, além disso, esta política de dominação caótica impõe-se soberana universalmente, então o cosmos é um campo de batalha infinito, no qual os corpos políticos são indistinguíveis entre si e devem ocupar o lugar entre os infinitos modos de existência que povoam o cosmo. Esses campos de batalha são o próprio lugar do sonho. Os sonhos são a Terra Incógnita, cujo pano de fundo é o extra-orgânico e até mesmo extra-corporal, onde se dão as relações de poder entre as forças cósmicas em constante dissolução. Através dos sonhos há uma espécie de domínio das entidades cósmicas sobre o mundo humano, uma onirarquia. Assim, há uma política do sonho, e pelo sonho, de estabelecer e revelar a submissão da humanidade aos senhores do cosmos para que esta seja aceita como único horizonte de seu destino.

## **6. Política cósmica: outro nome para xenofobia. Conclusão**

A política e a ontologia, como Romandini procura ver em Lovecraft, surgem como um novo ponto de partida para a filosofia. (2013, p.6) Uma filosofia que, para continuar a dedicar-se a compreender as questões humanas, demasiadamente humanas, deve retomá-las a partir de uma perspectiva cósmica, no sentido de Lovecraft, ou seja, uma perspectiva extra-humana e extra-corporal, mas recuperando sua ancestralidade onírica e mitológica. É necessário, portanto, recuperar a centralidade dos sonhos como fontes de conhecimento, pelas revelações, e como constituição da política. Nesse sentido, porém, gostaria de encerrar este texto com algumas observações críticas em relação à visão de filosofia de Romandini, especialmente da filosofia política tal como ele a pensa a partir da obra de Lovecraft. O filósofo argentino, para dizer de forma bastante simples, baseia na cosmologia lovecraftiana o modelo de política, e, portanto, de soberania, concebido por Carl Schmitt e retomado pelo filósofo italiano Giorgio Agambenao elaborar a ideia de estado de exceção. A diferença entre a proposição de Romandini e as dos dois

teóricos políticos não é conceitual, mas encontra-se no valor que Romandini atribui à especulação ficcional e mitológica, bem como à escala cósmica na teoria política. O estado de exceção se estende às profundezas do caos cósmico e, ao mesmo tempo, a cosmologia de Lovecraft se reduz à dimensão política da concepção de soberania pensada por Schmitt e Agamben, mantendo as devidas diferenças entre os dois. Tudo se passa como se tal concepção de soberania fosse a única forma de pensar a política tendo em vista sua escala necessariamente cósmica. Assim, cósmico torna-se sinônimo de universal e, portanto, necessário. Reduz-se a uma abstração da política humana, contrariando o pressuposto de que a fonte da política e do humano se encontra no absolutamente exterior à existência, como o próprio 'Ser', se o entendermos a partir da ontologia disjuntiva vislumbrada por Romandini.

Além disso, como Schmitt desenvolveu suas ideias sob a influência do nazismo, pode-se dizer que não é uma feliz coincidência ter tal modelo político tão bem ajustado às ideias de Lovecraft. Haveria, ousado dizer, afinidades, pelo menos do lado de uma concepção de um poder excepcional com regras políticas estabelecidas e que as definem e são sua garantia, entre a visão de Schmitt e as hierarquias míticas elaboradas em doutrinas esotéricas que influenciaram a obra de Lovecraft, apesar do fato de que ele acreditava que tais concepções esotéricas fossem produto de mentes supersticiosas e retrógradas. Ainda que compartilhasse, por um lado, a crença da superioridade racial do homem nórdico com essas doutrinas, por outro, considerava pobres seus conteúdos mitológicos, dado seu caráter demasiadamente antropológico, digamos, muito distante de sua concepção materialista e niilista do cosmos. Como Michel Houellebecq aponta em seu importante ensaio sobre a obra de Lovecraft, ele era materialista e ateu. (Houellebecq, 2005, p.35)

Nesse sentido, outra leitura da cosmologia de Lovecraft se faz necessária. De certa forma suas imagens, seus mundos e monstros refletem uma mitologia primeira e fundamental que determina toda a sua cosmologia: aquela que afirma a existência de uma mentalidade primitiva, saturada de horror, comum à espécie humana, porém mais manifesta entre os chamados primitivos, os loucos e os artistas visionários. Esse horror que ultrapassa os limites humanos, mas que é ele mesmo seu traço mais essencial, adormecido ou mascarado no homem branco civilizado, estaria na origem dos mitos e da ficção de terror segundo Lovecraft.

Em que consiste essa mitologia racial que está na base da sua cosmologia? É o mito do humano como algo perdido na ordem cósmica, cuja manifestação completa se materializa nas imagens distorcidas do imigrante, da miscigenação, da suposta endogamia. A degeneração biológica é sua marca presente também na origem das sensibilidades exageradas e distorcidas de loucos e artistas. O primitivo torna-se assim uma espécie de substância amórfica, a essência da degeneração da civilização ocidental. Uma massa, apenas uma massa orgânica. É o eterno retorno das forças brutas da natureza que representadas como entidades malignas ocultas em experiências místicas, supersticiosas, delirantes, agora desfila como o imigrante com o qual Lovecraft é obrigado a dividir o espaço vital. O pobre, não branco, abriga o horror cósmico e é seu agente, nas ruas e cortiços da metrópole do início do século passado. É significativa a descrição que ele faz em uma carta ao seu amigo Belknap, citada por Houellebecq, da população de imigrantes no lowereastside de Nova York:

“As coisas orgânicas que assombram esta terrível fossa não podem, mesmo torturando a imaginação, serem chamadas de humanas. Eram esboços monstruosos e nebulosos do pitecantropo e da ameba, frouxamente modelados em algum lodo fedorento e viscoso resultante da corrupção da terra, rastejando e se infiltrando pelas ruas imundas, entrando e saindo de janelas e portas, não lembravam nada além de vermes invasores ou coisas desagradáveis das profundezas do mar, escorrendo, vazando e fluindo pelas fendas escancaradas dessas casas horríveis, e pensei em uma linha de tonéis ciclóticos insalubres, cheios de vil ignomínia, transbordando, prestes a derramar para inundar o mundo inteiro em um cataclismo leproso de podridão meio líquida. A partir desse pesadelo de infecção doentia, não pude tirar a memória de nenhum rosto vivo. O grotesco individual se perdeu nessa devastação coletiva; que deixou na retina apenas os largos e fantasmagóricos lineamentos da mórbida alma da desintegração e da decadência... [...]” (Lovecraft, apud Houellebecq, 2005, p. 140-141)

Assim, como nos mitos antropomórficos os deuses, ou mesmo o único deus, são representações hipertrofiadas de virtudes e vícios humanos, nos mitos "anantropomórficos" de Lovecraft os deuses são apenas ampliações em escala cósmica de imagens da mente primitiva, envolvida de horror sempre monstruoso, uma mente que habita corpos quase humanos, não civilizados, em uma típica alusão às teorias eugênicas do início do século XX. Eles são vistos em descrições de tipos



físicos e em rituais e cultos dedicados à adoração de figuras monstruosas, como em *O Chamado de Cthulhu*, onde os primitivos são monstros adoradores de monstros e são indistinguíveis nas descrições de seus corpos alienígenas. Ao homem branco civilizado resta apenas a ciência ou a filosofia para tentar dissecar e classificar esses corpos indistinguíveis entre si, para tentar produzir imagens objetivas desses monstros reais: os imigrantes, os negros, indígenas e assim por diante. Ao torná-los objetos do exame de uma razão, também mistificada por Lovecraft, a ciência busca exorcizar os corpos e os espíritos do homem branco e da civilização, expulsando os primitivos para os mundos das doenças mentais, dos infantilismos, dos sonhos, dos delírios e da arte. Precisamente os mundos nos quais, ao longo da sua vida, Lovecraft viveu.

### Referências

Agamben, G. **Homo Sacer**, Torino, ed. Einaudi, 2005

Carroll, Noël. **The philosophy of Horror, or paradoxes of the heart**, New York, London, Routledge, 1990.

Harms, Daniel. **The Cthulhu mythos encyclopedia**, Lake Orion, Elder Signs press, 2008.

Houellebecq, Michel. H. P. Lovecraft. **Contre le monde, contre la vie**, Paris, édition du rocher, 2005.

Lovecraft, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**, tradução: Celso M. Paciornik, São Paulo, ed. Iluminuras, 2008.

Lovecraft, Howard Phillips. **L'Appel de Cthulhu**, ed. Bilingue. Tradução para o francês, Michel Marcheteau e Michel Savio, Paris, ed. Pocket, 2013.

Romandini, Fabián, Ludueña. **H. P. Lovecraft : a disjunção do ser**, para o português : Alexandre Nodari. Florianópolis, ed. Cultura e Barbarie, 2013.

Recebido em: 23/02/2023

Aceito em: 11/05/2023

## L'HORREUR COSMIQUE ET L'EXTERIORITE RADICALE

Quelques remarquessur Lovecraft à partir d'une lecture de l'œuvre *H. P. Lovecraft : la disyunción en el ser*.

Walter Menon Junior<sup>1</sup>

**Résumé:** Ce texte prètent rend compte de la notion d'ontologie élaborée à partir de la lecture de l'œuvre de H. P. Lovecraft par Fabián Ludueña Romandini. Le philosophe argentin prend le texte lovecraftien en tant que le développement d'une ontologie, dont l'aspect fictionnel est entendu comme la procédure spéculative qui produit une cosmologie et une mythologie. Cette ontologie parle de ce qui est hors de tout mode d'existence et donc de ce qu'on appellerait d'extériorité radicale, de laquelle on ne peut connaître que ce qu'on représente fictionnellement à partir des rêves, des trances mystiques ou des délires et hallucinations. Dans ce sens, l'extériorité radicale présuppose une ontologie sans catégories possibles. Une autre lecture de l'œuvre lovecraftienne est possible cependant : l'extériorité radicale n'est qu'autre dénomination de la différence incarnée dans le primitif, dont la représentation n'est que l'incorporel, ou le corp non individualisé, déformé de l'immigrant qu'incarne, pour HPL, la dégénération biologique et sociale.

**Mots clés:** Lovecraft ; extériorité radicale ; Romandini ; cosmologie ; politique.

## COSMIC HORROR AND THE RADICAL EXTERIORITY

Some observations about Lovecraft from reading the work *H.P. Lovecraft: la disyunción en el ser*

**Abstract:** This text gives an account of the notion of ontology developed from the reading of the work of H. P. Lovecraft by Fabián Ludueña Romandini. The Argentinian philosopher takes the Lovecraftian text as the development of an ontology, whose fictional aspect is understood as the speculative procedure producing a cosmology and a mythology. This ontology speaks of what is outside of any mode of existence and therefore of what we would call radical exteriority, of which we can only know what we represent fictionally from dreams, mystical trances, or delusions and hallucinations. In this sense, radical exteriority presupposes an ontology without possible categories. Another reading of Lovecraft's work is possible, however: radical exteriority is only another denomination of the difference incarnated in the primitive, whose representation is only the incorporeal, or the non-individualized, deformed body of the immigrant embodied, for HPL, in biological and social degeneration.

**Keywords:** Lovecraft; radical exteriority; Romandini; cosmology; politics.

---

<sup>1</sup> Walter R. Menon Junior est artiste plasticien et professeur au département de philosophie de Université Fédérale de Minas Gerais, Brésil. E-mail: menonromero@gmail.com.br

## 1. Lovecraft philosophe

Récemment, depuis le début de ce siècle, l'œuvre littéraire de l'écrivain américain Howard-Philip Lovecraft a attiré l'attention d'une partie de la communauté philosophique. Longtemps cantonné au créneau spécifique des lecteurs de littérature de science-fiction et d'horreur, l'intérêt pour Lovecraft prend une nouvelle dimension lorsque l'essai littéraire de Michel Houellebecq : *HP Lovecraft*, en 1991, réédité en 2005 avec le sous-titre : *contre le monde, contre la vie*. Sans prétention philosophique, l'essai de Houellebecq trace les grandes lignes de l'univers créé dans les contes de Lovecraft. Un univers monstrueux, habité par des forces monstrueuses complètement étrangères à l'humain, au monde et à la vie. Un univers qui, on le sait, aura des héritiers dans la littérature, le cinéma, les arts visuels, la musique et même les jeux vidéo qui le développeront soit au sens de le détailler, soit au sens de le vénérer, de le banaliser, ou de le transformer, en inversant, par exemple, les formules racistes qui le constituent en grande partie, comme l'a fait récemment le réalisateur Jordan Peele en adaptant le livre *Lovecraft Country* de Matt Ruff, pour le format de série télévisée. L'œuvre de Ruff raconte l'histoire d'un groupe de noirs lecteurs de Lovecraft que dans les années cinquante aux USA a dû affronter une série de monstres conjurés par une secte occulte des suprématistes blancs.

Par rapport à la philosophie, pour reprendre mon observation ci-dessus, j'oserais dire que l'intérêt de l'œuvre de Lovecraft dépasse celui d'un simple dialogue avec son univers fictionnel et son style d'écriture. Bien plus qu'une influence de la fiction lovecraftienne dans la pensée de certains philosophes, comme Quentin Meillassoux, Mike Fisher, Graham Harman, Reza Negarestani et Fabián Ludueña Romandini, pour nommer quelques-uns, le contenu conceptuel lui-même, ainsi que son élaboration dans la forme de récits, parfois fictionnels, et l'utilisation stylistique de la catachrèse par quelques-uns de ces philosophes sont très proches de ceux de Lovecraft. Il y a comme une manière de faire de la philosophie qu'on pourrait appeler lovecraftienne, c'est-à-dire, il y a une véritable filiation philosophique à l'égard de l'œuvre de Lovecraft. Il s'agit des *Weird philosophy*, *Eerie thought*, *Weird realism*, et ainsi de suite.

Dans ce texte, cependant, mon propos est de présenter et de discuter certaines des thèses que le philosophe argentin Fabian Ludueña Romandini extrait de la lecture de l'œuvre de Lovecraft, notamment dans son livre *H. P. Lovecraft : la disjonction de l'être*. Parmi les héritiers philosophiques de Lovecraft qui cherchent à penser une philosophie de l'extraordinaire, du bizarre, du *Weird*, Romandini est l'un des plus prolifiques et des plus radicaux. Loin d'être une pensée qui cherche à comprendre l'humain à partir de certaines catégories pensées par Lovecraft, il s'agit plutôt, chez Romandini, de prendre au sérieux les mythes lovecraftiens, c'est-à-dire de les lire non pas métaphoriquement, ni allégoriquement, mais comme une réflexion sur l'extra-humain, sur l'extériorité radicale à l'humain que seule la fiction et surtout la cosmologie de Lovecraft peut accomplir. Romandini la pousse donc à l'extrême, la lecture de cette fiction, c'est-à-dire, il la radicalise conceptuellement et existentiellement en la prenant comme présentation du mythe : récit de l'originaire et de l'ultime. Une telle radicalisation existentielle n'est possible qu'avec le redimensionnement de l'humain, en particulier l'instance de la subjectivité, à l'échelle cosmique telle quelle l'est pensée par Lovecraft. Ainsi, l'existence ici référée n'est pas laquell'ou l'humain est simplement absent, mais plutôt l'existencetout court. Comme l'affirme Romandini, par rapport à l'humain dans les mythes de Lovecraft : « Son inexistence, on peut en déduire, ne changerait en rien l'ordre de l'univers, de même que, mutatis mutandis, son existence ne peut être attribuée qu'à un hasard dénué de toute signification. » (Romandini, 2013, p.26)

## 2. Mythologies sont cosmologies

Il y a au moins trois significations du terme mythologie à explorer dans l'œuvre de Lovecraft. Mythologie, ou mythologies sur lesquelles il fonde sa fiction : les textes ésotériques et la pseudo-science de l'eugénisme racial ; la monstrueuse hiérarchie cosmique qu'il produit et qui alimente tout son travail, sorte de cosmologie qui va des civilisations pré-humaines qui ont fleuri sur la Terre et ont disparu, en passant par les êtres qui représentent les forces chaotiques qui régissent les multivers, atteignant celle qui précède le cosmos lui-même et dont il émane, à

savoir le chaos premier, l'unique absolu possible. La raison et plus particulièrement la science, incapable de comprendre et de produire des représentations de l'horreur cosmique, ne peut que spéculer sur les forces cosmiques chaotiques qui la nourrissent à partir des traces, images, descriptions et récits de rites, rêves et délires témoins directs ou indirects de la présence de ces êtres qui sont des forces cosmiques. Une troisième mythologie fondamentale s'impose et unit les deux précédentes : que l'origine de toute mythologie, et donc aussi de celle qui habite la fiction d'horreur, c'est-à-dire, l'horreur cosmique. Sorte de prescience universelle de la contingence de l'existence humaine et même de la contingence de tout mode d'existence, l'horreur cosmique est donc le noyau dur de la nature humaine et peut-être de tout nature.

Ainsi, le lieu d'élaboration symbolique de cette nature monstrueuse, de ces forces cosmiques aveugles, échappe aux sciences limitées et à la rationalité qui ne font que vérifier leur existence et les décrire dans les travaux révolutionnaires de la physique au début du siècle dernier, avec Einstein, Planck, Heisenberg et Bohr pour nommer quelques des principaux acteurs de cette révolution. De ce fait, la science en utilisant des modèles mathématiques du micro e du macro cosmos, ne peut comprendre qu'une infime partie de ce que l'humain peut directement éprouver dans le mythe, notamment celui proposé par Lovecraft : la plongée dans l'horreur cosmique, dans le pré-humain et dans le post-humain, si nous prenons ici l'humain comme référence pour l'exteriorité radicale.

C'est ce dernier aspect de la pensée de Lovecraft qu'intéresse Romandini. Certes, la science pour être science ne doit pas se confondre avec le mythe, cependant, à la mesure que la philosophie occidentale s'éloigne du mythe, elle perd en force spéculative et herméneutique, d'autant plus qu'il s'agit chez Lovecraft de fiction comprise comme le mythe possible à une époque où la fin de mythes anthropomorphes a déjà eu lieu, comme l'indique le célèbre diagnostic de Lévi-Strauss avec lequel l'anthropologue clôt son ouvrage *Tristes Tropiques*, selon lequel, « le monde à commencé sans l'homme et s'achèvera sans lui ». (Levi-Strauss, 1984, p. 495) Toutes les constructions humaines n'étant qu'une « efflorescence passagère de créations » qui n'ont de sens que pour que les humains eux-mêmes jouent leur rôle d'humains. La loi fondamentale ici est l'entropie que domine les sociétés humaines,

entropie qui conduit à l'inertie totale au-delà de toute conscience et même de toute vie. Si cette entropie chez Lévi-Strauss a pour horizon l'inorganique, dans le cas de Lovecraft, du mythe proposé par lui, l'entropie elle-même est la fin, une entropie sans bords, sans commencement, ni fin. On est dans un paradigme nouveau où L'Être est disjonction de l'Être, c'est-à-dire, extériorisation en permanence.

Par conséquence, chez Lovecraft, paradoxalement, la fin de l'homme ne coïncide pas, comme chez Lévi-Strauss, avec la fin du mythe. Au contraire, la non-existence de l'homme en tant qu'horizon de sa condition, de sa nature est la condition transcendante de l'émergence de la vraie mythologie. Une mythologie sans quelque trace de l'humain ou de la nature organisée avec laquelle la philosophie n'a jamais eu envie de dialoguer, de la penser ou même la possibilité de la nier, puisque la philosophie se trouve dépourvue d'un instrument conceptuel suffisamment développé pour cela. Une mythologie qui inclut l'idée de sujet, mais pas d'humain, ni d'animal, ni de vie, ne peut être pensée qu'à partir du champ spéculatif de la fiction. Surtout, le genre de fiction inauguré par Lovecraft.

Dans ce sens, on peut dire, le texte du philosophe argentin n'est pas une interprétation du style, du contenu, des métaphores et ainsi de suite, qui composent l'univers fictionnel de Lovecraft, mais plutôt une tentative d'en extraire quelques thèses qui peuvent non seulement nourrir la philosophie contemporaine qui veut penser l'inhumain, le post-humain, la dissolution du sujet et de l'objet, mais aussi repenser le lieu de la transe, du rêve, de l'hallucination, du rituel et de l'invention artistique dans la philosophie en les envisagent en tant que manières légitimes de ramener la philosophie à sa tâche la plus originale, celle de la spéculation. La spéculation philosophique doit s'approprier des possibilités ouvertes par la fiction. Et, si l'objet par excellence d'une philosophie *Weird* est l'extériorité radicale, alors on peut comprendre pourquoi Romandini voit les mythes créés par la fiction de Lovecraft en tant que pure philosophie.

### 3. Aneantissement de l'humain

Pour Romandini le plus important objet de la littérature de HPL est la construction d'une cosmologie mythologique, dont les éléments historiques, archéologiques qui ont constitué l'impératif de la mythologie humaine sont absents. Lovecraft, au modèle anthropomorphique de la mythologie, opposera une nouvelle mythologie qui non seulement ne produit pas aucune connaissance sur l'homme, mais est aussi, en plus, la porte de son annihilation. Ici surgit une contradiction : si une telle mythologie est celle de laquelle l'humain est absent, c'est-à-dire, elle est le lieu même du récit de son anéantissement, il est indifférent que le sujet de cet anéantissement soit l'humain, puisque ce récit mythologique ne parle que de l'originaire, c'est-à-dire, de l'origine même du temps et de l'espace et de l'existence en tant que disjonction continue. Dans cette disjonction continue qui est l'Être, l'humain n'est qu'un accident.

Cette formulation indique une différence essentielle par rapport à la temporalité cyclique des mythes anthropomorphiques. À la mesure que la mythologie de HPL parle de tout ce qui, en n'agissant pas, est tout d'abord la condition de l'origine même de l'existence et puis de la vie, cette origine elle-même n'est pas située, ni dans le temps, ni dans l'espace, elle n'est pas le point de départ, le commencement, mais, plutôt, la situation elle-même dépourvue de toute détermination. Par exemple, elle ne peut pas être pensée comme le récit du commencement de l'humanité, ou même pas de la vie, ou d'autre événement situé dans le temps. Donc, d'un côté, parce que la mythologie lovecraftienne surgit après la fin de tout mythe, de toute mythologie, elle est, paradoxalement, une post-mythologie, d'autre côté, pourtant, elle est une archi-mythologie. Il ne faut pas prendre ces préfixes grecs par indices de temporalité : quelque chose qui s'est passé dans un lieu quelconque avant l'humain ou avant la vie, ou encore quelque chose qui se passera après la disparition de toute vie, ou de l'existence elle-même. La vie, l'organique, les choses, les événements ne constituent pas de point de repère d'un sujet qui mesure, qui compte le passage du temps, les lieux, les entités, et ainsi de suite. Il n'y a pas non plus de conscience absolue, l'œil que tout voit et qui, du fait de sa perception et pensée, produit l'existence.



Bref, l'action, la création, l'intellect, la conscience, la volition ne sont pas des atouts des êtres, ou d'un être suprême qui à l'exteriorité du cosmos sont à son origine. Les forces cosmiques sont aveugles, mais pas dans le sens des forces mécaniques. On ne peut même pas les appeler « forces », on peut juste connaître leur noms et descriptions contenues dans des manuscrits occultistes anciens inventés par HPL, c'est-à-dire, dans une littérature fantastique produite par la fiction fantastique. Des mots imprononçables et des descriptions d'images, des symboles et parfois même des descriptions de descriptions, sont les uniques sources d'accès possible à des échelles cosmiques de l'espace et du temps. Le temps aussi bien que l'espace ne peuvent être ni des propriétés physiques ni des intuitions de l'entendement, au sens kantien. Ce qui ne veut en aucun cas affirmer l'impossibilité de les représenter.

Cette représentation ne peut se faire que dans l'univers spéculatif fabriqué dans la fiction. Je me explique, le lecteur de l'œuvre de Lovecraft n'est que témoin d'une mise en abîme d'un emboîtement de significations construit par l'utilisation récurrente de la catachrèse, des allusions qui se multiplient, des descriptions de descriptions, récits de récits qui décrivent des tableaux, des sculptures, qui à leur tour représentent des images rêvées, dont leur vérité s'inscrit et se confirme par la connaissance ancienne contenue dans des livres, eux aussi mythiques, écrits par des mages orientaux de l'antiquité, des occultistes et alchimistes cabalistes médiévaux fictionnels ou pas. Connaissance fruit d'une connaissance première : celle d'une révélation de l'exteriorité radicale dans la transe, ou dans des rêves.

Le travail des mages fous créé par HPL n'est autre que de déchiffrer et transcrire la parole, dans le sens sacré, de l'exteriorité radicale. Dans ce sens, on peut dire que le vrai sujet de la fiction de HPL ce sont les mythes, dont l'unique fonction est d'éveiller le sentiment primitif de l'horreur cosmique. Comme l'affirme HPL au début de son essai *Supernatural horror in literature* : « L'émotion la plus ancienne et la plus forte de l'humanité est la peur, et le type de peur le plus ancien et le plus fort est la peur de l'inconnu. » (Lovecraft, 2008, p.13) Ainsi, si la littérature d'horreur a pour tâche susciter le sentiment d'horreur, l'œuvre de HPL n'échappe pas à cette formulation. Cependant, il ne veut pas provoquer tout simplement l'horreur,

mais plutôt l'éveiller chez le lecteur, puisqu'il, l'horreur, est déjà là, gravé dans les replis de notre cerveau. L'horreur de l'inconnu a évolué avec lui et le constitue de façon structurelle. S'il y a une nature humaine pour HPL, elle est l'horreur cosmique.

Le philosophe nord-américain Noël Carroll rappelle (1990, p.12-52) que la fiction de genre se caractérise, dans une certaine mesure, par une esthétique fonctionnaliste qui cherche à provoquer chez le lecteur ou chez l' spectateur le sentiment par lequel lui-même, le genre, est nommé. Par exemple, un roman de suspense doit susciter chez le lecteur le suspense, un roman à l'eau de rose, le sentiment romantique, le roman d'horreur, le sentiment d'horreur. Il y a des formules dans tous les cas cités pour que l'œuvre « fonctionne », c'est-à-dire, pour qu'elle produise ses effets. Dans le cas du genre d'horreur le facteur fondamental est l'apparition du monstre, d'une entité monstrueuse à la fois menaçant et dégoûtant. Il faut, néanmoins, rajouter à ces propriétés celle du surnaturel. Un *serial killer* n'est pas un monstre d'horreur dans ce sens, il est trop humain, la psychopathie est une qualité humaine. Si on peut expliquer le monstre par des catégories scientifiques, morales, juridiques, médicales etc., bref, si on peut voir l'étiologie par derrière son apparition, il n'est pas surnaturel. Autrement dit, le monstre, parce qu'il est surnaturel dans la littérature d'horreur, est l'agent d'une rupture dans l'ordre de la nature, ou du concept même de nature, soit dans un sens biologique, soit morale, soit métaphysique. On peut même penser à un renversement complet de tel ordre dans la fiction d'horreur.

Il n'est pas très rare, néanmoins, dans la littérature d'horreur le rétablissement de l'ordre après la fin de la menace surnaturelle, avec la destruction de l'agent monstrueux. Chez Lovecraft il se passe autrement. Il n'y a pas de rédemption, juste la constatation de l'inévitable monstrueux. HPL élève le monstrueux surnaturel à une échelle cosmique au-delà des limites d'une phénoménologie monstrueuse, phénoménologie qu'on peut encore noter, dans l'œuvre de Lovecraft, dans les descriptions des idoles primitifs, des rêves, ou encore dans des récits de chercheurs scientifiques, explorateurs, où figurent des cités « cyclopiques » et des monstres géantes, anciens extraterrestres morts-dormants trouvés en Antarctique, qui ont été autopsiés, comme par exemple dans *L'Appel de Cthulhu* ou *Montagnes de la folie* entre autres œuvres. C'est comme si HPL voulait

nous habituer à l'exteriorité plus radicale, par le moyen des descriptions de ces monstres non-humains, non-vivants, extra-terrestres qui dorment morts sous la terre en rêvant du chaos originaire. Dans le développement de ses contes petit à petit cette exteriorité nous est présentée par des images d'une cosmologie dont l'infinitude des mondes et êtres peut seulement se faire indiquer dans les vagues allusions aux expériences oniriques et délirants du sentiment d'une présence cosmique, monumentale, ineffable, sans articulation symbolique possible sauf celle de l'oxymore d'un vide plein.

#### 4. Les dieux revent

Synthétise Romandini : « L'ardeur religieuse de l'humanité n'est rien de plus qu'un moyen de communication avec les espèces extra-cosmiques qui habitaient la Terre et l'habitent encore dans ses replis cachés, attendant le moment de son retour. » (2013, p. 15) Dans le mythe lovecraftien, c'est de cette façon, par le moyen d'un contact direct, télépathique entre l'esprit humain et les espèces extra-cosmiques qu'a été possible la connaissance révélée, dans des rêves ou dans la folie, de la hiérarchie cosmique des « races » supérieures à l'humanité. Révélation portée par les géants *métamorphiques* qui gisent morts dans les entrailles de la Terre. Race ancienne qui habitait la Terre avant même le surgissement de la vie organisée. Bien que morts, ces créatures rêvent dans les profondeurs de la terre, ou dans les profondeurs océaniques, et à travers ces rêves ils communiquent entre eux et, dès les premiers hominides, avec les humains, surtout « les primitifs » qui les vouent des cultes bestiaux.

La fonction première de ces cultes est de préparer le terrain pour le retour des Anciens et la fin de la civilisation occidentale. Dans leur mort, ces êtres attendent le moment du réveil lorsqu'une configuration particulière des constellations stellaires se produira et, alors, leur règne s'installera encore une fois sur la Terre en diffusant le chaos, la destruction. Malgré le fait que les humains primitifs les prennent comme dieux, ces êtres extra-terrestres ne sont qu'une partie infime et insignifiante dans l'échelle cosmique. Échelle seulement ébauchée de

l'existence, vaguement perçue et compris par quelques humains, elle-même une fiction produite par les superstitieux, les primitifs, les fous et les artistes, dans la tentative de rendre compte des infinies multiverses et des êtres extra-cosmiques à la source du cosmos.

Certes, comme le démontre Romandini au début de son œuvre sur HPL, on peut retracer la mythologie inscrite dans la fiction de HPL jusqu' à ses sources dans des textes de théosophistes qui mélangent vulgarisation scientifique, récits de voyage d'explorateurs, traditions mystiques orientales, darwinisme sociale et ainsi de suite. Néanmoins, pour HPL les théosophistes restent dans les limites d'une mythologie humaine, où les races supérieures sont humaines et leurs civilisations disparues dans une antiquité mythique ont été les produits d'une intelligence prototype de l'humain.

L'intelligence supérieure dans la mythologie de HPL n'est pas humaine, même pas intelligente. La source même de toute existence, la disjonction de l'être est l'être le plus souverain dans l'échelle cosmique : un dieu idiot et aveugle qui dort. Dieu dépourvue de toutes autres propriétés : connaissance, conscience, sens, sentiment, subjectivité, intuition, raison et ainsi de suite, qui caractérisent ce que nous, dans une certaine tradition philosophique et théologique, entendons comme esprit. Il s'impose ici le problème du sujet dans la cosmologie proposée par Lovecraft. Étant donné la présence de sujets qui ne sont ni humains ni organiques, le sujet, ou encore, la subjectivité non-organique est à la fois préhistorique/post-historique. C'est une subjectivité dont le noyau est la non-identité entropique génératrice de l'individuation. Une entropie sans direction, bien sûr. Puisque l'individu est juste un accident, il n'est même pas l'horizon, le modèle de l'achèvement, d'une complétude quelconque ; il n'est pas non plus l'anéantissement ultime vers lequel l'univers observable se dirige. Tout être est, donc, infiniment insignifiant et inachevé par rapport à l'exteriorité originare du cosmos, le soi-disant chaos originare, le dieu idiot dormeur dont le sommeil est la condition de l'existence.

Un dieu dort, sous l'effet de la musique joué par des dieux aveugles qui dansent autour de lui, il rêve la source extérieure de toute intériorité. La subjectivité, n'est qu'un rituel toujours en train de recommencer. Ainsi, « l'espèce humaine et, a

fortiori, la vie elle-même sous ses formes biologiques connues de l'homme ne sont pas nécessaires à l'existence du sujet. » (Romandini, 2013, p.46) D'ailleurs, le sujet ne se réduit pas à une conscience qui transcende et donne de l'unité non seulement psychique, mais aussi ontologique à l'ensemble d'expériences vécues et à la mémoire. Le sujet n'est que, pour utiliser le néologisme de Romandini, une « démultiplication » (2013, p.43) et j'ajoute, « démultiplication » sans arrêt, sans limite spatial/temporel. Ce n'est pas que l'individuation est à l'opposé du sujet, bien au contraire : l'individuation est, dans l'idée d'une subjectivité cosmologique, devenir sujet en permanence. S'il y a une contradiction dans cette proposition, cela est due à la pauvreté philologique, grammaticale de nos langages humains. La langue imaginaire, archaïque, dont la phonétique ne peut que se faire imaginer à partir des vestiges d'écritures anciennes, dans les livres maudits de magiciens fous, ou chouchoutée dans les rêves, est un exercice de création philologique légitime chez Lovecraft, puisque l'artiste, ainsi comme le fou, est l'unique capable de traduire les messages venus de l'extérieur absolu en images, noms et paroles des dieux. Il n'y a que le langage qui n'est pas langage, puisque fictionnelle, et donc la voix sans sonorité, qui peuvent énoncer, nommer la subjectivité cosmologique lovecraftienne.

Dans ce sens, l'altérité n'est pas l'autrui, condition pour penser le sujet, mais le « siège » d'une multiplication constante d'autres (au pluriel) « en tant qu'entités autonomes qui forment (et non seulement reçoivent) une position de sujet. » (Romandini, 2013, p.46) Dans un sens phénoménologique, il s'agit de possession : plusieurs entités extrahumaines en train de se manifester par un même corps, au même temps, ou alors de la schizophrénie. Toutefois, dans un sens ontologique, et plutôt dans une ontologie telle quelle proposée par Lovecraft, ces multiples entités, ont une unique voix. Voix de la « polyphonie » du vide cosmique originnaire (le dieu idiot et aveugle et ses musiciens danseurs démentiels et amorphes) « intra et supra-temporel », dont les sons produits par des corps, peu importe si sont des particules élémentaires, corps organiques, étoiles, galaxies ou même des univers entiers, n'en sont qu'un écho assourdi.

## 5. L'onirocratie

Romandini extrait une thèse originale sur le rêve en HPL pensée en relation directe avec sa cosmologie. (2013, p.32-41) Il voit dans l'œuvre de HPL se figurer, bien que d'une manière fragmentaire, l'idée d'une *onirocratie*, un gouvernement du rêve. Il y a ici un concept radical de la politique, puisque la nature du rêve, chez HPL, est fondamentalement extra-humaine. Ainsi, au cœur de l'ordre chaotique de la cosmologie lovecraftienne, on peut trouver les éclats d'une théorie du pouvoir. Évidemment, parce que cette cosmologie est aussi une mythologie, avec la notion de hiérarchie divine ébauchée dans l'œuvre de Lovecraft, on retrouve celle de souveraineté et de pouvoir qui dépassent et définissent directe ou indirectement la politique humaine et même celle de tout être. Comme on le sait, dans tout mythe l'organisation du cosmos est l'exercice même du pouvoir divin. Or, dans la post-mythologie et archi-mythologie lovecraftienne, le pouvoir souverain ne peut émaner que de l'exteriorité radicale figurée comme le dieu dément qui détermine tout.

Le rôle du rêve dans cette politique, il faut le rappeler, c'est-à-dire, le lieu du rêve dans la cosmologie de HPL, est tout à fait centrale. Tout d'abord, je dirais, le rêve est un lieu d'écoute privilégié de la voix polyphonique par laquelle se transmettent les ordres du souverain pouvoir cosmique. Cette voix, on a déjà vu, ce sont des sons qui ne sont pas de sons et, de cette manière, ne peuvent pas être vraiment écoutés et même pas reproduits, sauf dans les rêves, des œuvres d'art, ou dans les anciens manuscrits des mages maudits. Ils ne configurent pas « une perturbation du milieu physique », il n'y a pas vraiment un milieu à travers lequel la voix du souverain cosmique se propage, une fois que le milieu matériel est lui-même un fantôme, une présence instable révélée dans les rêves. Sons sans sons, muets, mais qu'une fois celui qui les a écoutés s'éveille, une fois que la transe est finie, cherche à les représenter par des analogies, des allusions, en somme par des allégories.

Il se passe différemment avec la vision et le toucher dans les rêves. Les cités, les architectures fantastiques dans les rêves sont moins instables. On peut contempler, toucher et parcourir des géographies fantastiques, des cités cycloptiques battues dans une géométrie tout à fait inhumaine qui défie les lois

mathématiques. Ce sont des cités archi-historiques dont les vestiges rêvés sont confirmés par les vestiges découverts par l'archéologie dans des territoires hostiles tels que les montagnes perdues dans le continent antarctique, ou dans une région de l'océan absente de toute cartographie.

Lovecraft, dans une première lecture superficielle, paraît soutenir une théorie des rêves en grande partie héritière de laquella de Jung. Il y aurait un fond inconscient archaïque, dont on peut avoir d'accès, par des représentations présentes dans des rêves, les mythes, les arts et les maladies mentales. Cependant, cette « région » de l'inconscient, différemment de Jung, et surtout de Freud, n'est pas formé par des traumatismes, ou par des pulsions réprimées, ni abrite, dans la condition de substrat ultime, les restes d'un inconscient collectif. On peut trouver, dispersée dans l'œuvre de Lovecraft, l'idée que les rêves sont les renversements de toute ordre naturel, de toute mesure. Sont des passages, des portes que mènent au-delà de toute stabilité phénoménologique et ontologique. Rêver c'est aller au-delà de l'humain, de la vie, des dimensions spatiales et temporelles, sans arriver jamais, même si on y arrive, à un lieu quelconque, à une époque déterminée. Les expériences oniriques, dans ses extrêmes, ne sont pas à la dimension humaine : ce sont des expériences des forces chaotiques que régissent le cosmos, expérience de la souveraineté aveugle des dieux cosmiques.

Dans ce sens, l'esprit humain, dans les rêves, se rend compte de son essence : il n'est pas le résultat de l'évolution biologique, mais un sous-produit de l'indétermination cosmique, et, donc, des dieux souverains cosmiques, qui nous contrôlent télépathiquement. L'horreur cosmique, le sentiment le plus humain et le plus primaire l'est l'évidence. Aussi bien que monstres de cauchemar ne sont pas les produits d'une imagination déformée, d'une sensibilité abandonnée à soit même par l'affaiblissement des limites de la raison, plongé dans l'horreur, la mythologie chez Lovecraft n'est pas le lieu d'allégories, de métaphores des forces de la nature. Au contraire, l'horreur primitif cosmique n'est pas à l'origine des monstres mythologiques, mais ce sont les monstres, en tant que figuration d'exteriorité absolue, qui sont à l'origine de l'horreur et, donc, à l'origine des mythes et de tout ce qui est humain. Je cite Romandini : [...] le rêve est la manière dont les



différentes entités lovecraftiennes agissent sur le monde humain pour influencer son devenir, dans sa micro-histoire factuelle. » (2013, p.35)

L'organisation sociale humaine n'est qu'une image précaire de l'organisation aveugle et chaotique du cosmos. Qu'est-ce que cela peut signifier ? À première vue on a l'impression qu'il s'agit d'une dégradation ontologique du type platonicienne : l'image ne serait que l'ombre pâle d'une réalité primordiale. Néanmoins, Romandini cherche à nous montrer quesi l'on accepte la thèse d'un chaos cosmique qui ordonne tout selon le flou, l'indétermination et l'éphémère des événements, il faut aussi admettre que si la politique humaine prend sa place dans ce cosmos, soit obligée de reconnaître que, l'échelle à laquelle elle doit mesurer ça notion de pouvoir est inhumaine. Autrement dit, il faut mesurer le gouvernement des humains par les humains, non pas à partir de ce qui est humain, mais à partir de ce qui lui est le plus extérieur. Cela signifie accepter, d'une part, qu'il existe des politiques non humaines dont la politique humaine n'est qu'un résidu. Toute politique est finalement gouvernée par un unique pouvoir : le chaos aveugle qui échappe à toutes les catégories métaphysiques et physiques.

Ainsi, Romandini peut élaborer quelques remarques fondamentales pour une politique cosmique. Premièrement : « le pouvoir est intrinsèquement exogène à la nature humaine et son exercice n'est qu'une prothèse pour l'homme ». Autrement dit, face à extériorité radicale générative de toute nature qui est intrinsèque à toute nature, la politique humaine doit se redimensionner. Deuxième : « le pouvoir est une modélisation localisée et ontologiquement diminuée des puissances naturelles du cosmos ». Cela, on a déjà vu, le pouvoir politique humaine, l'institution de la souveraineté à l'échelle humaine, n'est que le résultat des puissances chaotiques cosmiques. Troisième : « si l'homme a la capacité d'exercer le pouvoir, c'est ontologiquement du fait de son inclusion dans le cosmos et non en tant que le résultat d'une propriété endogène ». Le sujet n'est pas apanage de l'humain et, donc, ses réalisations ne peuvent pas être considérées dans une perspective humaine. Quatrième : « une microphysique du pouvoir est inconcevable sans articulation avec une macrophysique du pouvoir entendue comme un déroulement de la vie (in-)humaine dans les abysses d'un univers infini » (Romandini, 2013, p.31). Cette proposition, est la conséquence logique des précédentes.

S'il s'agit de penser la politique humaine dans le cadre d'une politique cosmique, et cette politique est étrangère à tout ce qui peut être sa représentation possible, et, en plus, cette politique de domination chaotique s'impose souveraine universellement, alors le cosmos est un infini champ de bataille, dont l'humain, dont le corps organique et politiques ne se distinguent pas, doit prendre sa place entre infinis genres de corps et existences qui peuplent le cosmos. Ces champs de bataille sont le lieu même du rêve. Les rêves sont la *Terra Incognita*, dont le fond est extra-humaine, extra-organique et même extra-corporel, où se donnent les rapports de pouvoirs entre les forces cosmiques et l'humain en constante dissolution. Par le rêve il y a une sorte de domination des entités cosmiques sur le monde humain, une *onirarchie*. Ainsi, il y a une politique du rêve, et par le rêve, d'établir et de révéler la soumission de l'humanité aux seigneurs du cosmos, non pas pour chercher à se libérer de cette domination, mais plutôt pour l'accepter dans l'horizon de sa destination.

## 6. La politique cosmique : autre nom pour la xenophobie. Conclusion

La politique et l'ontologie, telles qu'elles Romandini cherche à voir chez Lovecraft, se posent comme un nouveau départ pour la philosophie. (2013, p.6) Une philosophie qui pour continuer à se dédier à comprendre des questions humaines, trop humaines, doit reprendre ses questions d'une perspective cosmique, dans le sens posé par Lovecraft, c'est-à-dire d'une perspective extrahumaine et extra-vie, en récupérant, néanmoins son ancestralité onirique et mythologique. Il faut, donc, récupérer la centralité des rêves en tant que sources de connaissance, de révélations et de constitution du politique. Dans ce sens, pourtant, je voudrais finir ce texte avec quelques remarques critiques par rapport à la vision de Romandini de la philosophie, surtout de la philosophie politique telle qu'elle il la pense à partir de l'œuvre de Lovecraft. Le philosophe argentin, pour le dire tout simplement, plaque sur la cosmologie lovecraftienne le modèle du politique, et donc de souveraineté, conçu par Carl Schmitt et repris par le philosophe italien Giorgio Agamben avec l'idée d'État d'exception. La différence entre la proposition de Romandini et celles des deux

théoriciens de la politique n'est pas conceptuel, elle se trouve dans la valeur attribuée par Romandini à la spéculation fictionnelle et mythologique aussi bien que à l'échelle cosmique dans la théorie politique. Ainsi, l'État d'exception est étendu au fin fond du chaos cosmique et, au même temps, la cosmologie de HPL est réduite à la dimension politique des deux théoriciens européens. Tout se passe comme si la conception de souveraineté de Schmitt et Agamben étaient l'unique manière de se penser la politique puisque nécessairement cosmique. Ainsi, cosmique devient synonyme de l'universel et se réduit à une abstraction de la politique humaine, en contredisant l'hypothèse que la source de la politique et de l'humain se trouve dans absolument extérieur à l'existence, en tant que l'Être lui-même.

D'ailleurs, du fait que Schmitt a développé ses idées sous l'influence du nazisme, on peut dire que ce n'est pas une coïncidence heureuse avoir un tel modèle politique si bien ajusté aux idées de Lovecraft. Il y aurait, j'ose dire, des affinités, au moins du côté d'une conception d'un pouvoir exceptionnel au règles politiques établis et qui les définissent et sont leur garant, entre la vision de Schmitt et les hiérarchies mythiques élaborées dans des doctrines ésotériques qui ont influencé l'œuvre de Lovecraft, cela malgré le fait qu'il croyait telles conceptions ésotériques le produit d'esprits superstitieux et arriérés. En plus, pour Lovecraft, même s'il partageait, d'un côté, la croyance de la supériorité raciale de l'homme nordique avec ces doctrines, d'un autre, il considérait ses contenus mythologiques pauvres, étant donné leur caractère trop anthropologique, c'est-à-dire, trop éloignés de sa conception matérialiste et nihiliste du cosmos. Comme souligne Michel Houellebecq dans son important essai sur l'œuvre de Lovecraft, il était matérialiste et athée. (Houellebecq, 2005, p.35)

Dans ce sens une autre lecture de la cosmologie de HPL s'impose. D'une certaine manière ses images, ses mondes et monstres reflètent une première et plus fondamentale mythologie qui détermine toute sa cosmologie : celle qui affirme l'existence d'une mentalité primitive, saturée d'horreur, commune à l'espèce humaine, mais plus manifeste chez les peuples appelés primitifs. Cette horreur qui dépasse les limites humaines, mais qui est elle-même sa trace la plus essentielle, endormie, ou masquée chez l'homme blanc civilisé, serait la source des mythes et de la fiction d'horreur selon Lovecraft.

Alors, en quoi consiste cette mythologie du primitif ? C'est le mythe de l'humain comme quelque chose de raté dans l'ordre cosmique, dont la manifestation achevée se trouve incarnée dans les images déformées de l'immigré, du métissage, de l'endogamie supposé. La dégénération biologique est sa marque présente aussi dans l'origine des sensibilités exagérées et déformées des fous et des artistes. Le primitif, devient, ainsi, une sorte de substance anamorphe, essence de la dégénération de la civilisation occidentale. Il est le retour éternel des forces brutes de la nature figurées comme entités maléfiques dissimulées dans les expériences mystiques, superstitieuses, délirantes. Le primitif est à l'origine de l'horreur cosmique et il est son agent. Les pauvres, les non-blancs, abritent l'horreur cosmique et sont les agents, dans les rues et bidonvilles des métropoles du début des années 1900. La description qu'il donne dans une lettre à son ami Belknap, citée par Houellebecq, quand il parle de la population immigrée qui habite au Lower East Side de Nova York est significative:

« Les choses organiques qui hantent cet affreux cloaque ne sauraient, même en se torturant l'imagination, être qualifiées d'humaines. C'étaient de monstrueuses et nébuleuses esquisses du pitécanthrope et de l'amibe, vaguement modelées dans quelque limon puant et visqueux résultant de la corruption de la terre, rampant et suintant dans et sur les rues crasseuses, entrant et sortant des fenêtres et des portes d'une façon qui ne faisait penser à rien d'autre qu'à des vers envahissants, ou à des choses peu agréables issues des profondeurs de la mer. Ces choses – ou la substance dégénérée en fermentation gélatineuse dont elles étaient composées – avaient l'air de suinter, de s'infiltrer et de couler à travers les crevasses béantes de ces horribles maisons, et j'ai pensé à un alignement de cuves cyclopéennes et malsaines, pleines à déborder d'ignominies gangrénées, sur le point de se déverser pour inonder le monde entier dans un cataclysme lépreux de pourriture à demi liquide. De ce cauchemar d'infection malsaine, je n'ai pu emporter le souvenir d'aucun visage vivant. Le grotesque individuel se perdait dans cette dévastation collective ; ce qui ne laissait sur la rétine que les larges et fantomatiques linéaments de l'âme morbide de la désintégration et de la décadence... » (Lovecraft, apud Houellebecq, 2005, p. 140-141)

Ainsi comme dans les mythes anthropomorphiques, les dieux, ou encore l'unique dieu, sont des figurations hypertrophiées des vertus et des vices humains, dans les mythes « ananthropomorphiques » de HPL les dieux ne sont que des amplifications à l'échelle cosmique des images du primitif, toujours monstrueuses,

quasi-humaines, typiques de théories eugéniques du début du vingtième siècle. On les voit dans les descriptions de types physiques et des rituels et cultes voués à l'adoration des figures monstrueuses comme dans *L'appel de Cthulhu* où les primitifs sont de monstres adoreurs de monstres. Autrement dit, comme dans n'importe quelle religion, les primitifs sont des adoreurs de leurs images divinisées. Il ne reste à l'homme civilisé que les sciences ou la philosophie, en les disséquant et les classifiant, essayer de produire des images objectives de ces monstres (le primitif). En les rendant d'objets de l'examen d'une raison, elle aussi mystifiée par Lovecraft, la science cherche à exorciser les corps, et les esprits de l'homme blanc et la civilisation, en expulsant le primitif vers les mondes des maladies mentales, des rêves, des délires, et de l'art. Justement les mondes où, le long de sa vie, habitait Lovecraft.

## References

AGAMBEN, G. **Homo Sacer**, Torino, ed. Einaudi, 2005

CARROLL, Noël. **The philosophy of Horror, or paradoxes of the heart**, New York, London, Routledge, 1990.

HARMS, Daniel. **The Cthulhu mythos encyclopedia**, Lake Orion, Elder Signs press, 2008.

HUELLEBECQ, Michel. H. P. Lovecraft. **Contre le monde, contre la vie**, Paris, édition du rocher, 2005.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**, traduction pour le portugais brésilien : Celso M. Paciornik, São Paulo, ed. Iluminuras, 2008.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **L'Appel de Cthulhu**, ed. bilingue. Traduction pour le français, Michel Marcheteau et Michel Savio, Paris, ed. Pocket, 2013.

ROMANDINI, Fabián, Ludueña. **H. P. Lovecraft : a disjunção do ser**, traduction pour le portugais brésilien : Alexandre Nodari. Florianópolis, ed. Cultura e Barbarie, 2013.

Recebido em: 23/02/2023

Aceito em: 11/05/2023

## MOVIMENTOS DE ACOPLAMENTO CORPO-SOLO NA POÉTICA DE ARTISTAS LATINO-AMERICANES

Sarah Marques Duarte<sup>1</sup>

**Resumo:** O escrito dedica-se à observação de proposições artísticas que trabalham movimentos de aproximação corpo-terra. Tendo como interesse central práticas realizadas por artistas latino-americanes, o artigo objetiva investigar e relacionar ações que apostam em exercícios de acoplamento corpo-solo, entendendo-as como gestos de resistência ao silenciamento, anestesiamento, distanciamento e à espetacularização da vida própria ao projeto moderno/colonial capitalístico em sua versão contemporânea. Ações de escavação para a abertura de portais sensíveis, revolvendo a terra para escutar com as mãos, abrindo o corpo para ser canal. Artistas que criam alianças corpo-mundo, frestas para a emergência de sensibilidades outras, para escutas outras, vozes outras. Ações como de Ana Mendieta, Tania Bruguera, Seba Calfuqueo, Rodrigo Braga, Natália Lobo Tupinambá, Tieta Macau, entre outros, que investem em experiências de contato com o mundo como vivo, vibrando a experiência das forças do mundo em seus corpos como via de denúncia, mas também de anúncio, de configurações outras de vida sobre uma terra ferida. O trabalho articula descrições e análises de propostas com reflexões desenvolvidas pelos artistas em diálogo com ideias de autores como Maria Lugones, Fernanda Eugénio, Suely Rolnik, Ailton Krenak, Peter Pál Pelbart, entre outros.

**Palavras-chave:** arte latino-americana; poéticas corporais; devir-terra; *aisthesis* decolonial.

---

<sup>1</sup> Artista, pesquisadora e professora colaboradora do bacharelado em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná e professora convidada do programa de Pós-graduação em Lenguajes Artísticos Combinados na Universidad Nacional de las Artes. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes Visuais pela Universidad Nacional de las Artes e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail para contato: sarahmarquesduarte@gmail.com

## BODY-GROUND ENGAGING MOVEMENTS IN THE POETICS OF LATIN AMERICAN ARTISTS

**Abstract:** The writing is dedicated to the observation of artistic propositions that work with body-earth approximation movements. Having as its central interest practices carried out by Latin American artists, the article aims to investigate and relate actions that rely on exercises of body-soil coupling, understanding them as gestures of resistance to silencing, anesthetization, distancing and the spectacularization of life proper to the modern/colonial project in its contemporary version. Excavation actions to open sensitive portals, turning the earth to listen with the hands, opening the body to be a channel. Artists who create body-world alliances, cracks for the emergence of other sensibilities, for other listening, other voices. Actions such as those of Ana Mendieta, Tania Bruguera, Seba Calfuqueo, Rodrigo Braga, Natália Lobo Tupinambá, Tieta Macau, among others, who invest in experiences of contact with the living world, vibrating the experience of the forces of the world in their bodies as a way of denouncing, but also of proclamation, of other configurations of life on a wounded land. The work articulates descriptions of proposals with reflections developed by the artists in dialogue with the ideas of authors such as Maria Lugones, Fernanda Eugénio, Suely Rolnik, Ailton Krenak, Peter Pál Pelbart, among others.

**Keywords:** Latin American art; corporal poetics; becoming-earth; decolonial aesthetics.



### Convites a chafurdar no mundo

Este texto é um exercício de aproximação ao solo, tentativa de cavoucar as entranhas de uma ausência cada vez mais sentida: a distância entre corpo e terra. Para tal, parto da observação de ações de artistas latino-americanes, buscando vibrar a força de suas poéticas na relação corpo-terra para refletir sobre práticas que operam em resistência à atual anemia de mundo, que exercitam a potência de devires outros por meio de alianças entre viventes, desejos de afecção em movimentos outros que humanos. Tais propostas são aqui compreendidas como gestos de cultivo, nutrição de movimentos de reapropriação da vida como campo de experimentação em sua potência de afecção. Cultivo, ademais, de experimentações junto à terra como atos de resistência ao projeto de anestesiamento próprio à colonialidade do poder e aos processos de subjetivação que lhe são próprios.

No processo binário, dicotômico e hierarquizante próprio à modernidade/colonialidade, a “natureza” (significando o não humano) ocupou sempre o status mais baixo (LUGONES, 2008): natureza e cultura, natureza e tecnologia, natureza e humanidade, natural e artificial, natureza e civilização, entre muitíssimos outros. Em nome do progresso, do desenvolvimento, da modernidade e da civilização, a “natureza” vem sendo usada em prol dos interesses da máquina do necrobiopoder (BENTO, 2018). Terra ferida, explorada, expropriada de seu curso ético de proliferação e transfiguração constante da vida. Na terra: CORPOS. A TERRA, grita! Corpos sem nome, sem luto, animalizados, bestializados, abusados, usados, violados, massacrados, exterminados: vidas desterradas, terra explorada, corpos sem chão, histórias soterradas, corpos sem enterro, como denuncia em seu apelo Débora Maria da Silva<sup>2</sup> (2015): “Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos? [...] Por que não podemos falar o nome de nossos filhos?”

É preciso evocar seus nomes, desenterrar histórias, escavar em busca de narrativas outras, silenciadas, histórias não contadas, em outras palavras:

---

<sup>2</sup> Débora Maria da Silva é mãe fundadora do Movimento Mães de Maio. Para informações sobre ações da organização acessar <https://www.instagram.com/movimentomaesdemaio/>.

desterritorializar, criar linhas de fuga, desvios à lógica anestesiadora e de manutenção da colonialidade do poder. Pensando nisso, este texto revolve a terra rastreando propostas artísticas que partem da realização de exercícios de escavação - ações de terra. Artistas que criam pactos, agem trazendo para a superfície do mundo narrativas apagadas, histórias soterradas, mas também possibilitando chorar os corpos que não tiveram direito à vida e tampouco ao luto. Artistas que, ademais, desobedecem à separação corpo-mundo imposta, naturalizada, sempre e cada vez mais crescente no cotidiano da urbe. Citando ao texto *Um habitar mais forte que a metrópole* do Conselho Noturno em seu levante contra o modelo de vida nas cidades: “viver ‘à distância’ é o único modo de comportamento aceito na metrópole: é a experiência do espetáculo [...] onde o uso e a alteração substancial das coisas são canceladas pela interferência de uma vitrine” (CONSELHO..., 2018, p. 68).

Nas proposições aqui trabalhadas, observo artistas que resistem a tal política de espetacularização, afastamento que é também parte de um projeto de obstrução, despotencialização que gera apatia, desafecção e, o mais grave, uma crença na impotência em relação ao mundo: introjeta-se a ideia de que tudo sempre foi assim e que sempre será. Tal produção de não-vidas, de afastamento de mundo, de separação entre corpos humanos e não humanos, produz processos de individuação - outro traço da colonialidade do poder - indivíduos que experimentam o contato com o mundo como um “outro” e a todo “outro” como ameaça. Ao observar na arte exercícios de acoplamento corpo-solo é possível compreender que a arte é exercício poético de refazimento de mundo, quando a ele se abre e reencontra o corpo. Nestes bons encontros - dos quais se extraem forças e se inauguram possibilidades outras de transfiguração do mundo como conhecemos - há artistas que se embrenham na mata, que se afundam no solo, que se misturam com o pó, com a lava, fincam os pés na lama, na areia, no barro, na argila, na terra.

Com isso em mente, as ações observadas neste trabalho são entendidas como práticas de descolonização dos corpos, descolonização da estética para liberação das *aisthesies* (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012), descolonização da poética para

liberação das *poiesis*. Propostas que, em ato, convocam também ao fazer, desobedecendo o paradigma desimplicado e ocularcentrista da estética ocidental.

Nesse sentido, é importante frisar que as performances são aqui observadas a partir de seus programas, “enunciado que norteia, move e possibilita a experiência” (FABIÃO, 2013, p. 4), interessando menos os “resultados” e, mais, o motor, o incômodo, o “ponto de interrogação” (ROLNIK, 2018, p. 56) que as impulsiona ao incessante exercício de criação. Assim, faz-se necessário habitar as questões sem pressa em respondê-las. Para evitar soluções que se transformam rapidamente em modelos, faz-se necessário colocar o corpo na linha de frente, inteiramente e “sem ideias, no corpo-a-corpo da mistura com o que temos e com o que nos têm” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 234).

Ao rastrear ações de diálogo “corpo-terra”, apresentam-se experiências artísticas que operam num movimento de “integração”, práticas de composição com o mundo, ações que desobedecem aos mecanismos de operacionalização dos corpos, religando-os à vida, desbordando seus limites e reconectando-os à sua experiência de fecundação. Propostas que se apresentam como convites para repensarmos nossa relação com o tempo, com o corpo, com as corpas, com a terra, com o núcleo. Nelas, é possível reconhecer que o movimento em direção à terra agencia a potência de retorno ao ventre materno, de reivindicação do solo como vida, lugar, território de germinação da experiência vital, um estar-sendo que é em si mesmo o diálogo com o mundo como vivo. Artistas que abrem seus corpos tornando-se terra e com a terra tornando-se mundo<sup>3</sup>.

Ao retomar práticas de artistas do corpo que investigam a relação com a terra para abordar as violências de nosso passado colonial e suas sequelas na atualidade, deparamo-nos com a emblemática *El peso de la culpa* (1999) da artista cubana Tania Bruguera (1968). Na ação (fig.14), realizada em sua própria casa, a performer carrega, nua, a carcaça de um cordeiro, levando-a aberta e dependurada no pescoço. A ação consistiu em comer terra cubana durante várias horas, ritual de incorporação de sua terra-natal, protesto encarnado, reivindicação de um solo

---

<sup>3</sup> Agradeço a les artistas que cito neste trabalho textual por desencadearem em mim uma série de reflexões e peço licença para abordar suas ações.

<sup>4</sup> As imagens de registro das ações aqui trabalhadas encontram-se no final do texto.

explorado há mais de cinco séculos. A artista misturava porções de terra e água com as mãos e ingeria. A proposta apoia-se na lenda de um suicídio em massa de um povo indígena que comeu terra em protesto à invasão espanhola. A geofagia voluntária foi, também, uma prática constante de pessoas escravizadas em nosso país<sup>5</sup>.

Impossível nesse resgate não retomarmos as ações de *Earth-body* com a série *Silueta* (fig. 2), de Ana Mendieta (1948-1985), realizada entre 1973-1979. A artista cubana permaneceu, grande parte de sua vida, desterrada - exilada nos Estados Unidos - e foi durante sua formação na universidade que iniciou suas visitas a sítios pré-colombianos no México, fato que marcou sua poética com múltiplas experiências de retorno à terra, gestos de uma arqueologia pessoal e feminina, passado histórico que resiste em seu corpo como memória viva e geratriz de movimentos. Em *Imagen de Yagul*, no Vale de Oaxaca, a artista deita-se sobre uma tumba asteca e devém terra. A partir daí, inicia um processo de escavação de sua forma-corpo sobre o solo ancestral. Desenhar o corpo no solo é deixar-se invadir por seus fluxos: água, terra, areia, lama, fogo, ar, flores, sangue, galhos, folhas, fumaça, entre outros. Doando-se à terra em vida, Mendieta toca também no vivo do mundo, em suas palavras:

Acredito que isso seja o resultado direto de minha expulsão de minha terra natal (Cuba) durante minha adolescência. Estou espantada com a sensação de ter sido arrancada do ventre (natureza). Minha arte é a forma de restabelecer os laços que me ligam ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo me torno uma com a terra.<sup>6</sup> (MENDIETA apud BIDASECA, 2017, p.127, tradução nossa).

Despojando-se de si e entrando “no bojo do escuro, ventre da terra” (Tostes, 1979 apud COSTA; SILVA, 2014, p. 52) Celeida Tostes (1895-1955) realiza a ação *Rito*

---

<sup>5</sup> Em seu livro, *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba explicita que a utilização de máscaras de ferro por pessoas escravizadas tinha múltiplas causas, entre elas: “eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizadas/os africanas/os para cometer suicídio” (2020, p. 36).

<sup>6</sup> No original: “Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra.” (MENDIETA apud BIDASECA, 2017, p. 127).

*de Passagem* (1979). A artista trabalha com o barro como matéria de suas criações, um devir-terra expresso na zona de indiscernibilidade entre o barro e o corpo feminino. Em *Rito de Passagem*, cobre seu corpo com argila, ingressa numa ânfora de barro cru e é encerrada em seu interior. Sua saída é de ruptura da casca, um encontro com o útero materno, em suas palavras: “A Terra como grande ventre, como um cosmos [...] eu tive contato com alguma coisa muito... como se fosse ali no útero [...]” (ibid., p. 225). Ação que convida a nascer de novo, na/com/para a terra.

Na força do subterrâneo como ventre, a poética do feminino ganha corpos em múltiplas ações. Aproximando-se destes aspectos, Rosana Bortolin (1964) realiza em 2003 a obra *Meu Corpo é seu Ninho*. Em seu último mês de gestação, toma banho de barbotina e registra o processo de secagem da argila em seu corpo. A poética do ninho já era uma constante em seu trabalho e foi nesta ação que ela se percebeu como um, em suas palavras: “De usufruir da capacidade de alojar e de proteger, de me sentir nutridora de vida, me sentir terra [...] Senti-me no limiar entre a vida e a morte [...] completamente envolta e integrada na massa, era uma perfeita simbiose de corpo e barro” (BORTOLIN, 2010, p. 2591). O relato da artista, como as palavras de Mendieta em torno de suas “silhuetas” e de Tostes de seu “rito”, evidenciam o caráter experiencial das ações e, nesse sentido, tornam-se convites ao fazer, desobedecendo a compreensão da arte como esfera especializada, distanciada, mercantilizada.

Questões em torno à fertilidade, à gestação e ao feminino são intensivamente experimentadas em várias das propostas que operam na relação corpo-terra. Mais recentes estão as ações de artistas como a portoriquenha Marina Barys Janer (1988, fig. 3), da botocatuense Carolina Botura (1982), bem como da artista mineira Lorena D’arc (1964). Articulando a materialidade do leite e do barro com a poética da vida e da morte realiza *Do lácteo à mama, Ocas e lácteas, Mamíferas, Árvore Láctea* e a que mais se aproxima das ações aqui reunidas, a fotoperformance *Leite para Gaia* (2018). Na ação, que surge de um sonho (como muitas das obras aqui apresentadas), a artista nutre o solo com leite, além de marcá-lo com seus contornos, afirmando sua presença e doando-se à terra.

Ações de “retomada” da terra podem ser vistas em múltiplos trabalhos atuais como nas *Tentativas de Retorno* (2020) da artista Aoruaaura<sup>7</sup> (1997), em que cavando e enterrando-se, cria coragem para continuar vivendo (fig. 4):

Quando me sinto exausta mapeio na minha mente memórias de quando eu era semente, em tentativa de lembrar como cresci e o que fiz para sobreviver até aqui. Nessa tentativa de descobrir de terra as origens dos meus traumas, retorno a casa de minha mãe e na beira do rio me entero na horta que meu pai cultiva, na tentativa de re- performar o momento em que fui semeada<sup>8</sup>. (AURA, 2020)

Várias foram as tentativas da artista que, inicialmente, tinha medo de, ao enterrar-se, não conseguir se erguer com o peso da terra. Fato é que, para desenvolver suas tentativas, foi preciso pedir ajuda, para “desaparecer da face da terra” outras mãos foram necessárias. A partir dessa experiência, afirma: “é preciso cautela ao tentar lapidar uma pedra viva” (ibid.). Destarte, apresentam-se no programa da ação a importância do fazer coletivo, do cuidado com o vivo, assim como da “prudência” que, como explicita Fabião (FABIÃO, 2013, p. 6) é “regra imanente à experimentação”.

A relação corpo-solo como motor de processos de retomada mobiliza a série *Divisa* (2022) de Rubiane Maia (1979), projeto que parte das lembranças de travessia de sua infância entre Minas Gerais e Espírito Santo para percorrer esta linha imaginária, a “divisa” entre os estados. Em colaboração com seu filho e com seu companheiro, Maia realizou “exercícios de intimidade e contato com a paisagem<sup>9</sup>” (2022). Sobre a ação *PONTO 4: -18.091979, -40.789845 (Muritiba)*, (fig. 18) afirma: “Nos últimos anos, uma centelha de transformação profunda [...] abrandou o desejo de ar [...] para dar lugar à terra, um desejo de terra, de chão, de buracos, de raízes” (MAIA, 2022). No registro vemos a artista cavando, junto a seu filho, um buraco na terra vermelha de uma estrada e, posteriormente, deitando-se para escutar as entranhas deste solo de trânsitos. Os registros fotográficos permitem-nos identificar

<sup>7</sup> Aoruaaura é a plataforma artística de Ouro Aura: [www.instagram.com/aoruaaura](http://www.instagram.com/aoruaaura).

<sup>8</sup> Vídeo de registro da ação: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfj24QSi66c>. Acesso em 30 jan. 20203.

<sup>9</sup> Site do projeto: <https://www.projeto-divisa.com/projeto>

a passagem do tempo, a compreender que a ação consistiu, também, num exercício de pausa.

Isto é, parar para reparar n(o) irreparável, como nos provoca a fazer-pensar a antropóloga, artista e investigadora brasileira Fernanda Eugénio. A tripla modulação do exercício de paragem proposto pela pesquisadora, “Reparar/re-parar/reparação”, sintetiza a operação de diversas ações corpo-terra: “voltar a parar” e “notar” como via para a “reparação” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013). Assim, a pausa é compreendida como zona intervalar, espaço lacunar para a emergência de relações co-implicadas tendo a escuta subterrânea como condição de possibilidade para a criação de novas superfícies. A escuta subterrânea consiste num movimento de dupla flecha: do núcleo do mundo às entranhas de nós.

Nesse trânsito, possibilitado pelo contato entre epidermes, encontramos-nos com a obra do artista amapaense Wellington Dias R.O.L.O<sup>10</sup> (2014). A ação é assim descrita: “Atravessamentos, choques e vias de contato/troca entre corpo e espaço. Uma ruptura na postura socialmente ordenada”. Como o nome indica, o trabalho consiste na ação de rolar. O artista, com grande parte de seu corpo exposto, deita-se no solo e desloca-se na horizontal, rolando. Neste movimento (fig. 16), o chão torna-se corpo com o artista, incorporam-se mutuamente, acidentam-se, acontecem, coexistem: corpo do mundo e do performer em atrito produzindo calor. Com isso em mente, retomo um trecho da análise realizada por Eleonora Fabião em torno da obra *Rastejamento na Tompkins Square* (1991) de William Pope:

A operação é mínima: ao invés do caminhar civil, civilizado, bípede, Pope desiste da verticalidade e se arrasta como um bicho rasteiro ou um soldado em campo de batalha [...] o performer emporcalha-se, executando uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental. Ao invés de otimizar gasto e benefício, utiliza o máximo de energia para realizar deslocamento mínimo [...] radicaliza seu atrito (contato) com o corpo do mundo e literaliza seu atrito (resistência) às normas de boa conduta neste mundo (FABIÃO, 2013, p. 2).

---

<sup>10</sup> Um vídeo de registro da ação pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/embed/QaKLTH-kbEU>. Acesso em: 31 jan. 2023.



Trabalhando as trocas entre organismos humanos e outros que humanos na “integração do corpo com os ecossistemas presentes na natureza, como reflexos de um atuar/pensar coletivo”<sup>11</sup> (CALFUQUEO, 2021, tradução nossa), destaca-se a produção da artista chilena de origem Mapuche Seba Calfuqueo (1991). Com obras em múltiplos suportes, aborda sua herança cultural como forma de questionar problemáticas conectadas às violências múltiplas e co-constitutivas decorrentes dos processos genocidas e epistemicidas em curso há mais de cinco séculos em nosso território. Na obra *Esporas* (2021), realiza práticas de fusão de seu corpo com elementos vivos como líquens, pedras, musgo e terra, agregados de galhos, folhagens, cabelo, membros, pelos, pele e líquidos que, em processo de contaminação recíproca, nutrem a possibilidade da germinação de horizontes co-implicados (fig. 5).

Também provocando porosidades, inaugurando vias para o trânsito entre vivos, desbordando os limites entre corpo e mundo, a artista baiana Ítala Isis Araújo (1977) realiza a obra *com licença. obrigada. eu também sou daqui* (2019, fig. 6). O programa da ação explicita uma questão central: tornar-se parte do chão.

Com licença. Obrigada. Eu também sou daqui - Fechar um círculo com cachaça; andar em torno do círculo. No decorrer da andança, trocar uma vestimenta branca por uma vestimenta confeccionada com tule; palha; ninho de japim; fitas e missangas. QUESTÃO CENTRAL: tornar-se parte do chão.

A obra foi realizada para registro, dança surgida do encontro com a matéria mundo. Ao ingressar no espaço de ação, a artista, primeiramente, passou em seu corpo o barro em que pisava, deixando seus poros respirarem a terra com a qual dançaria. Como é possível notar, esta ação não consta no programa da performance. A abertura ao acaso, necessária para que qualquer acontecimento se instaure, exige uma qualidade ampliada de atenção, condição vibrátil, escuta para o que cada relação pede e para o que cada encontro pode. Assim, o título da proposta surgiu ali – quando tornar-se parte do chão era pedir licença, agradecer e firmar-se, reivindicando o

<sup>11</sup> Descrição da obra realizada pela artista, disponível no site: <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/serie-esporas/>. Acesso em 30 jan. 2023. No original: “La obra nos propone pensar la integración del cuerpo a los ecosistemas presentes en la naturaleza, como ellos son reflejo de un actuar/pensar colectivo” (CALFUQUEO, 2021). Acesso em: 22 jan. 2023.

pertencimento a um chão que nos foi arrancado e do qual fomos e somos privadas até os dias de hoje.

Na recuperação de sua ancestralidade conectada ao solo, a artista amazônica, Natália Lobo Tupinambá - dedicada à performance, arte corpo e diálogos de aproximação<sup>12</sup> - realiza *Retomada* (2019) na Vila Progresso (Arquipélago do Bailique). Na ação (fig. 7), Natália ara a terra com uma enxada, prepara e abre o solo para receber seu corpo vermelho. Em suas palavras (2020):

uma performance-ritual em que busco me reconectar com uma memória ancestral através da terra, fazendo um desterro dela. É uma ação em que proponho uma reflexão sobre o forte processo de miscigenação ocorrido de forma violenta com corpos amazônicos, principalmente de corpos femininos: caboclas, ribeirinhas, indígenas e que marca até os dias de hoje nossas experiências de vida<sup>13</sup>.

Violência sobre corpos indígenas, negros, sobre mulheres, animais outros que humanos, sobre toda a vida convertida, de modos cada vez mais flexíveis, em mercadoria. Como reflete Peter Pál Pelbart, “[...] a vida mesma tornou-se um capital, senão ‘o’ capital por excelência, de que todos e qualquer um dispõem, virtualmente, com conseqüências políticas a determinar” (2003, p. 13). Em combate às conseqüências nefastas da monetização da vida no Antropoceno, ou Capitaloceno - impactos climáticos, desmatamento decorrente do agronegócio, mineração, agropecuária, garimpo, etc. - encontramos-nos com artistas que abordam as invasões em áreas florestais, a privatização de terras, a conversão da vida não humana em matéria prima e recurso natural, questionando “o que é natural [...] o que tem sido naturalizado e que tem nos matado” (MUNDURUKU, 2019). É o caso de diversas obras (fig. 9) da performer paraense Uyra Sodoma, como *Ponto final, ponto seguido* (2022); em ações de Jorge Hernán Arce (fig.17) como em *Tierra/Aire* (2016), em que aborda a

<sup>12</sup> Site da artista: <https://natalialobo.hotglue.me/>

<sup>13</sup> Descrição da obra realizada pela artista. Disponível em: <https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3>

urgência destas questões na Colômbia, bem como da mexicana Kiyo Gutiérrez na performance (fig. 10) *Manos a la Tierra* (2018).

Tendo o *sankofa*<sup>14</sup> inscrito como corpo de um passado vivo, Tieta Macau realiza *Ancés* (2019). Em suas palavras, a ação (fig. 8) é uma “plataforma para pensar/inventar relações entre ancestralidade, diáspora negra, corpo, decolonialidade e contra-colonialidade” (MACAU, 2020, p. 311). Nela, Macau também constrói um espaço circular, mas aqui é desenhado com sal grosso. Inicia com versos de licença e guarda para, em seguida, enterrar-se com terra preta, dentro do círculo de sal. Logo, se desenterra! Ação de “refazimento de si”. Em suas palavras: “Agora o chão está posto e posso começar a traçar o retorno, um regresso como o Anjo da História, curvar-me como a Sankofa e permitir que o passado se inscreva no seguir para o que está a frente, e antes de tudo para o que está no agora” (ibid., p. 316).

Na ação *Soterramento* (2016) Jota Mombaça (1991) convida o público presente a “soterrá-la” (fig. 11). A artista potiguar mantém-se sob uma grande quantidade de cascalho e areia, enquanto uma lista de nomes é lida em voz alta para o público presente. O texto cita pessoas desaparecidas, assassinadas ou feridas pela violência policial em lutas territoriais no Brasil, desde junho de 2013. Terra no corpo, cascalho, uma pilha de corpos enterrados, é preciso recordar. A artista soterrada! Ao finalizar o texto, Mombaça ergue-se. A ação é também um levante, não para “seguir em frente”, mas um convite à insurreição. O resíduo da ação permanece no espaço como uma instalação, uma silhueta coletiva, cova aberta para reclamar a memória como ação no presente e na presença.

Questões convergentes encontram-se em *Alud* (2011), da performer guatemalteca Regina José Galindo (1974), entretanto, na ação (fig. 12), o público limpa o corpo da artista que se encontra coberto de terra, como se Galindo houvesse sido desenterrada. Nua, imóvel, deitada em uma mesa de necrotério, enquanto a água corre. Galindo, de olhos abertos, torna visível, tangível e, principalmente, sensível a violência de gênero, os feminicídios, os desaparecimentos, convocando à ação. *Alud* significa avalanche, termo que evoca uma potência de levante, de resistência a partir

---

<sup>14</sup> O *sankofa* (sanko-voltar; fa-buscar) é um provérbio-símbolo dos povos Akan, ideograma apresentado, comumente, como um pássaro com a cabeça para trás, ou na forma espiralar. Atribui importância ao passado, conferindo-lhe presença no agora e no porvir.

da relação com a terra presente nesta como em vários de seus trabalhos, como *Tierra* (2013), *Nadie atraviesa la region sin ensuciarse* (2015), *Desierto* (2015), *Raíces* (2015), entre outros.

É também convidando à prática coletiva de uma ação sobre a memória que o artista carioca Rodrigo Abreu realiza *Gurufim do Passado Morto* (2019), uma celebração coletiva com todas as pessoas envolvidas na residência Tecno Barca III e com moradorias da Vila Progresso (AP). De acordo com o artista, "Gurufim é enterro no morro. Enterro de sambista, de boêmio(a), de compositor(a), é despedida alegre, festeira e ritual. é o famoso "beber o morto"<sup>15</sup> (ABREU, 2019). As origens desta prática estão nos ritos africanos trazidos pelos escravizados para o Brasil. Inspirado na vivência do gurufim de sua avó, em 2019, Rodrigo realizou um gurufim (fig. 13) em que cada participante podia celebrar, não a morte física, mas aquilo que precisava "partir para que renascesse o novo" em sua vida. Quem participou pôde deixar fragmentos de memória, objetos e/ou ou papéis numa cabaça. Posteriormente, o performer enterrou a cabaça com o passado que permanecia nas pessoas participantes e que precisava descansar, de acordo com Abreu: "fomentando a transmutação da vida, celebrando-a como uma passagem cíclica, fluída, líquida, coletiva" (ibid.).

Solo para enterrar o que já não frutifica, terra que recebe a morte para alimentar a vida. Como parte da ação anual *Lavagem* (2017-2023), a artista baiana Raiça Bomfim (1986) convida um grupo de mulheres envolvido no trabalho a um ritual de escavação do solo beira-mar às vésperas do dia de Iemanjá (02 de fevereiro) na praia da Paciência em Salvador-BA. Como parte da preparação do cortejo-oferenda à mãe das águas, as mulheres, juntas e conduzidas por Bomfim, realizam uma série de trabalhos de preparação, entre eles, uma caminhada coletiva pela orla do Rio Vermelho chegando à Praia da Paciência para deixarem, num buraco cavado por elas mesmas, aquilo que precisam e querem deixar para trás. Num segundo momento,

---

<sup>15</sup> Relato do artista. Disponível em: <https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3>. Acesso em: 25 jan. 2023.

tapam-no e sobre ele saltam olhando para o mar: lemanjá, mãe que acolhe, leva, lava, livra, regenera e transforma em vida.

Nesse sentido, é possível perceber tanto na ação de Abreu, quanto na de Bomfim, outra característica presente em múltiplas propostas: a relação corpo-terra em sua dimensão de cura. Castiel Vitorino Brasileiro (1996) trabalha a propriedade medicinal das plantas e da terra em diversas obras como em Quarto de cura (consequente a um sonho da artista), Plantas que curam, Se enxergo a cura, entre outras. Em 2018, durante a residência artística do Valongo, realiza a fotoperformance Manjerição roxo (fig. 19) e revela: “plantei um manjerição roxo em minha garganta. agora consigo falar.” Na sequência de imagens vemos o corpo da artista sobre o solo. O manjerição é uma erva muitíssimo utilizada para transmutar energias negativas, como energizante, para trazer felicidade, proteção, sorte, calma, saúde, além de seu gargarejo ser indicado para curar males e dores na garganta.

Esse atributo curativo mobiliza a série *Corpo-Terra* (2018) da cearense Maria Macêdo (1996) que aposta na aproximação de corpos historicamente subalternizados e portadores de saberes ancestrais à terra para a “recriação desse espaço negado [...] que abriga em si a cura para os males da cidade<sup>16</sup>” (MACÊDO, 2018). A artista (fig. 15) se abriga nas fendas, se aninha nas frestas, encontra intervalos para conviver, espaços de mundo que convocam ao fazer-com. Múltiplos posicionamentos coexistem nessas relações, entre eles a ocupação dos espaços-solo negados aos corpos não hegemônicos e a aproximação ao mundo tendo como ponto de partida - e de chegada - a escuta para o que cada situação pede, entre o território-corpo e território geográfico.

Manifesta-se, em obras como de Maria Macêdo, o duplo vetor presente em ações corpolíticas<sup>17</sup>: denúncia e anúncio. É possível perceber, assim, o contato com a terra, com o vivo que nos compõe, como via para visibilizar as problemáticas de um

---

<sup>16</sup> Relato presente no portfólio da artista. Disponível em: [https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/41031/portf%C3%B3lio-\\_maria\\_mac%C3%AAdo-\\_2020-.pdf](https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/41031/portf%C3%B3lio-_maria_mac%C3%AAdo-_2020-.pdf). Acesso em 29 jan. 2023.

<sup>17</sup> Utilizamos aqui o conceito de corpolítica em convergência à proposta de Walter Mignolo (2010, p. 17): “*La corpolítica del conocimiento es la contestación a la biopolítica mediante la cual los estados inventaron instrumentos de control de la población analizados por Michel Foucault. La corpolítica es una epistemología que se desprende del ‘pienso luego existo’ y afirma que ‘se es donde uno piensa’*”.

mundo ferido, bem como para o desanestesiamento do “corpo-que-sabe”<sup>18</sup>. Tal ambivalência encontra solo fértil na produção do artista manauara Rodrigo Braga (1976) que, trabalhando em diálogo intensamente físico com paisagens rurais e florestais, estabelece zonas de tensão entre corpos humanos e não-humanos. As fotografias que integram séries como *Mais força do que o necessário* (2010), *Do prazer solene* (2005, fig. 14), *Da compaixão cínica* (2005), *Comunhão* (2006), entre outras, apresentam o corpo de Braga em movimentos em direção ao solo, uma fusão inconclusa e inquietante; sua cabeça sangrando sobre uma pedra e em choque com o tronco de uma árvore, relação intrigante, violência mútua que movimenta vísceras, sensibilidades, imagens que instauram sensações ambíguas, conflitantes.

A potência dual presente na totalidades destas ações permite-nos esboçar um diagrama de forças, tensões e intensidades: vida e morte; denúncia e anúncio; enterrar e desenterrar; soterrar e escavar; nascer e gerar; lugar de partida e de chegada; início e fim; parar e mover; entrar-se para sair e sair-se para entrar; entre outros (fig. 20). Comer terra, marcá-la, incorporá-la, escavá-la, dançá-la, ará-la, florescer cura, enterrar dores, enterrar o passado morto, desenterrar o passado vivo, cavar, aterrar, parar, fazer-se terra, tornar-se parte do chão, retornar, retomar, enraizar, plantar os pés na terra para começar! Abrir o corpo para o que os encontros pedem para, nesse trânsito, operar em direção ao que podem. Nesse sentido, concluo retomando o convite que Ailton Krenak (2020) nos faz em *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, aqui redimensionado como programa de ação para ser acionado em sua potência de experimentação:

Eu convido vocês a experimentarem alguma mudança nesse contato e pegarem algum elemento da natureza, como folhas, pedras, terra, um pouco de água, ou outros. A ideia é que vocês tenham alguma experiência daquilo que chamo de fricção com a vida, para não vivermos em câmera lenta. Para vivermos em conexão. Isso permite

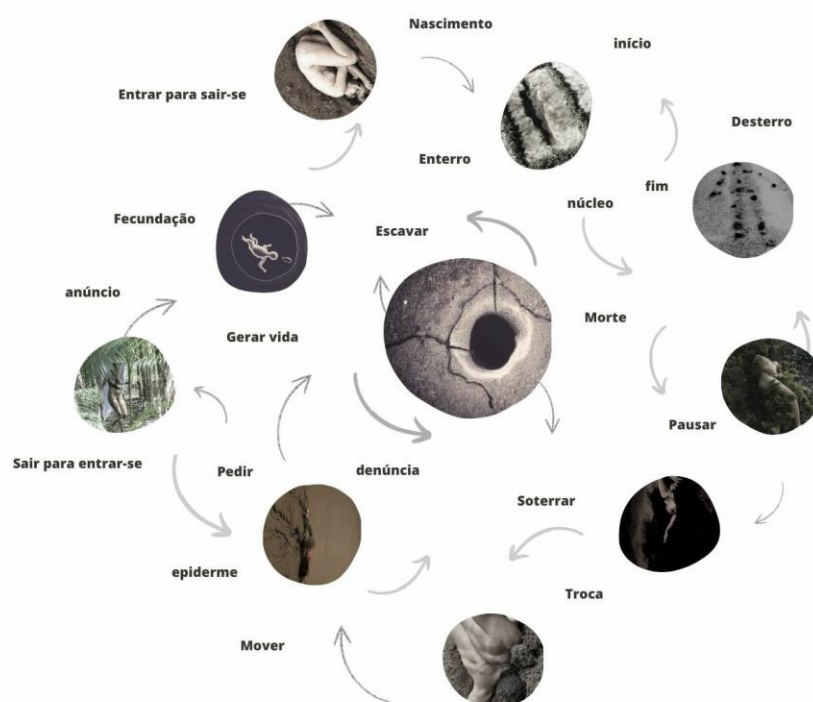
---

<sup>18</sup> “Corpo-que-sabe”, “Saber-do-vivo”, “saber-do-corpo”, “corpo vibrátil” ou “pulsional” são termos utilizados por Suely Rolnik para dar nome à nossa capacidade de apreensão do mundo como um campo vivo de forças que supera o campo das representações. Tal manifesta-se como saber extrapessoal - dimensão intensiva, não visível, força vital e potência de pensamento e criação.

fazemos uma experiência sensorial, que é exatamente a de transpor essa distância. (KRENAK, 2020, p. 4)

Se, viver “à distância” é o único modo de comportamento aceito na metrópole” (CONSELHO..., 2018, p. 68), transpor essa separação, vivenciar tal “fricção com a vida” torna-se passo fundamental a qualquer prática de resistência. Abrir-se à escuta do que ultrapassa o humano em nós, acessar nossas capacidades extrapessoais (ROLNIK, 2018) para vibrar o mundo e desobstruir os canais que nos conectam à vida. Cavar é linha de fuga, é confiar na força do que vem de baixo, das entranhas. Nas ações, a força política do contato corpo-terra ganha contornos diversos: terra como signo e como matéria viva para a experimentação de outras formas de relação, de inteligibilidade, de compreensão. Revolver a terra para inaugurar temporalidades outras, abrir o chão e gerar brechas para a emergência do que subjaz ao plano visível. Ter a coragem de desenterrar histórias, vozes, narrativas, revelar o que foi soterrado. Ando desconfiada de que abrir frestas é rachar o cimento em busca de terra, de que ações artísticas em relação ao solo podem nos dar pistas de onde e como plantar as sementes de um mundo por vir, mundo outro que tenha suas raízes no cultivo de vários mundos.

Fig.20: Diagrama de forças, tensões e intensidades.





**Fig.1** *El peso de la Culpa*, Tania Bruguera (1999).

Disponível em: <http://www.newmedia-arts.be/cgi-bin/show-oeu.php?IDO=150000000044525&LG=ALL&ALP=b>

**Fig. 2** *Silueta*, Ana Mendieta (1973-1979)

Disponível em: <https://anamendietaartist.tumblr.com/post/155200596528/ana-mendieta-silueta-series-works>

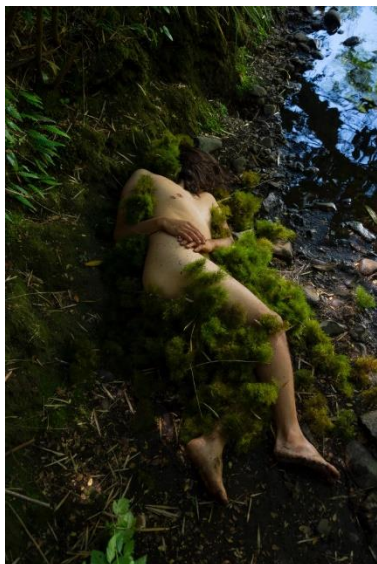
**Fig.3** *Frozen Interstice: A Tribute to the 'Siluetas Series'*. Marina Barys (2013).

Disponível em: <https://www.marinabarysjaner.com/performances.html>

**Fig. 4** *Tentativas de Retorno*, Aoruaura (2012).

Disponível em: <https://www.pipaprize.com/aoruaura/>



**Fig. 5** *Esporas*, Seba Calfuqueo (2021)

Disponível em:  
<https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/serie-esporas/>

**Fig. 6** *Com licença. obrigada. eu também sou daqui*, Ítala Isis Araújo (2019).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3?lightbox=dataitem-kfk054ui>

**Fig.7** *Retomada*, Natália Lobo Tupinambá (2019).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/ações3?lightbox=dataitem-kfk13xab>

**Fig.8** *Ancés*, Tieta Macau (2019).

Disponível em:  
<https://mapacultural.fortaleza.ce.gov.br/agente/23612/>

**Fig. 9** *Ponto Final, Ponto Seguido*, Uýra Sodoma (2022).



Disponível em:  
<https://www.brasildefato.com.br/2022/11/30/festival-s-independentes-do-ceara-driblam-desmonte-e-promovem-encontros-internacionais>

**Fig. 10** *Manos a la tierra*, Kiyo Gutiérrez (2018).



Disponível em:  
<https://www.kiyogutierrez.com/index.php/manos-a-la-tierra>

**Fig. 11** *Soterramento*, Jota Mombaca (2016).



Disponível em:  
<https://fronterasystadosdesitio.wordpress.com/2016/08/01/jota-mombaca-2/>

**Fig.12** *Alud*, Regina J. Galindo (2011).



Disponível em:  
<https://www.reginajosegalindo.com/en/alud-2/>

**Fig.13** *Gurufim do passado morto*, Rodrigo Abreu (2019).



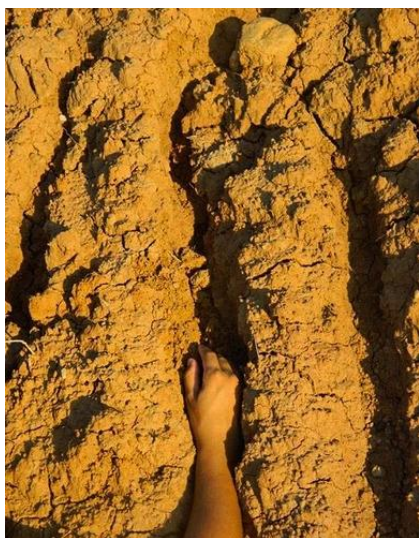
Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3?lightbox=dataitem-kfk84v662>

**Fig.14** *Do prazer solene*, Rodrigo Braga (2005).



Disponível em:  
<https://www.rodrigobraga.com.br/Do-prazer-solene>



**Fig.15** *Corpo-Terra*, Maria Macêdo (2018).

Disponível em:  
<https://www.macedomaria.com/fotografia>

**Fig.16** *ROLO*, Wellington Dias (2014).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7%C3%B5es2>

**Fig.17** *Tierra/Aire* Jorge Hernán Arce (2016).

Disponível em: <https://arteactual.ec/sesion-de-performances-tierra-aire/>

**Fig.18** *PONTO 4: -18.091979, -40.789845 (Muritiba)*, Rubiane Maia (2022).

Disponível em:  
<https://www.projetodivisa.com/ponto-4>

**Fig.19** *Manjeriço Roxo*, Castiel Vitorino Brasileiro (2019).

Disponível em:  
[https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_manjroxo](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_manjroxo)

## REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>.

Acesso em: 26 jan. 2023.

BIDASECA, Karina. ¿Dónde está Ana Mendieta? Estéticas afro-descoloniales feministas y poéticas eróticas caribeñas y antillanas. In: **Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes**. Buenos Aires e Havana: CLACSO-CIPS (CUBA), p. 117-136, 2017.

BORTOLIN, Rosana Tagliari. Habitar Ninhos. In: **Anais do 54o Congresso Brasileiro de Cerâmica**, Foz do Iguaçu: Associação Brasileira de Cerâmica, p.2585-2596, 2010.

CONSELHO NOTURNO. **Um habitar mais forte que a metrópole**. Tradução de Edições Qualquer. São Paulo: GLAC edições, 2019.

COSTA, Marcus de Lontra. SILVA; Raquel (org). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

GÓMEZ, Pedro Pablo Moreno; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

EUGÉNIO, Fernanda. FIADEIRO, João. Jogo das Perguntas: o Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. In Passos, E.; Kastrup, V.; Tedesco, S. (orgs). **Pistas do Método da Cartografia**, vol 2. Porto Alegre: Sulina Editora, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, nº4, dez 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**, 2020. Disponível em: [http://www.culturadobemviver.org/pdf/Caminhos\\_para\\_a\\_cultura\\_do\\_Bem\\_Viver\\_Ailton\\_Krenak.pdf](http://www.culturadobemviver.org/pdf/Caminhos_para_a_cultura_do_Bem_Viver_Ailton_Krenak.pdf)> Acesso em: 23 jan. 2023.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tábula Rasa**, Bogotá, n.9, p.73- 101, 2008. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MACAU, Tieta. Ancés e outras macumbarias: poética visual de rastros insurgentes. PROA: **Revista de Antropologia e Arte**. no10, v.1, p. 310-312, jun. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

PELBART, P.P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**, São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **À escuta de futuros em germe**. [vídeo] (145m10s) 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yZRB8eFXc>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Recebido em: 06/02/2023

Aceito em: 19/03/2023

## CONFLUÊNCIAS ENTRE ARTE E NATUREZA NA CONTEMPORANEIDADE EM CORPOS LATINO-AMERICANOS [COMO ENTIDADES] NAS ARTES VISUAIS: ANA MENDIETA, PANEMA E UÝRA SODOMA

Gislaine Pagotto<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende apontar algumas características de produções artísticas contemporâneas em correlação com noções de natureza, em diferentes momentos da história, a partir da década de 1950. Para tanto, a proposta é pontuar e percorrer por contextos culturais, políticos e sociais americanos e latino-americanos e discorrer sobre noções de entidade através da produção de artistas latinas e suas proposições artísticas a partir de corpos-artistas e corpos-obras com Ana Mendieta, Panema e Uýra Sodoma. A ideia é refletir a respeito dos movimentos dos corpos (de artistas, de obras, do mundo e do público) em cada contexto, respectivamente, a partir de suas diferentes noções de natureza e cultura. As leituras de obras feitas no decorrer deste artigo podem ser compreendidas como possíveis relações entre corpos-espectadores e corpos-obras a partir de fotos e vídeos como objetos artísticos desenvolvidos a partir de ações performáticas, porém imprimindo certas individualidades em seus estados de ser autônomos das performances no mundo.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; arte e natureza; entidades artísticas; fotos e vídeos a partir de performances; artistas latino-americanas.

---

<sup>1</sup>Artista e pesquisadora. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pela linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, em 2018; Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba 1 (UNESPAR/Embap) em 2014; e Bacharel em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 2011. Sou uma artista multimídia e algumas das linguagens que venho explorando nas Artes Visuais são: Performances, vídeos, áudios, fotografias, desenhos, colagens digitais, textos, entre outras. Participei de diversas exposições e possuo experiências em atividades correlatas, como: Produção cultural (Artes Visuais, Música, Dança, Teatro e Cinema), Educação, Mediação cultural. E-mail para contato: [contatogipagotto@gmail.com](mailto:contatogipagotto@gmail.com)

## CONFLUENCES BETWEEN ART AND NATURE IN CONTEMPORARY TIMES IN LATIN AMERICAN BODIES (AS ENTITIES) IN THE VISUAL ARTS: ANA MENDIETA, PANEMA AND UÝRA SODOMA

**Abstract:** This article intends to point out some characteristics of contemporary artistic productions in correlation with notions of nature, at different moments in history, from the 1950s onwards. Therefore, the proposal is to point out and go through American and Latin American cultural, political and social contexts and discuss notions of entity through the production of Latin artists and their artistic propositions based on bodies-artists and bodies-works with Ana Mendieta, Panema and Uýra Sodoma. The idea is to reflect on the movements of bodies (artists, works, the world and the public) in each context, respectively, based on their different notions of nature and culture. The readings of artworks carried out throughout this article can be understood as possible relationships between bodies-spectators and bodies-works based on photos and videos as artistic objects developed from performative actions, however imprinting certain individualities in their states of being autonomous from the performances in the world.

**Keywords:** Contemporary art; art and nature; artistic entities; photos and videos as from performances; Latin American artists.



## Considerações iniciais

Pretendo discorrer neste artigo acerca de contextos latino-americanos de produções artísticas contemporâneas que se utilizam da natureza e de corpos de artistas como potência criativa e como ideia de entidade a partir da década de 1970. Para tanto, considero relevante o legado americano das décadas de 1950 a 1970, desde a transição da arte moderna para a arte contemporânea com a colagem até o retorno da relação entre natureza e arte, pois contamos com uma série de contribuições teóricas, críticas e artísticas relevantes, as quais nos oferecem noções preciosas acerca do período e da ideia de natureza e arte – esta que retorna a partir dos anos 1960 e que nos interessa muito aqui. Sendo assim, partirei deste cenário de discussão na construção deste artigo e, na sequência do desenvolvimento do texto, irei me aproximando mais dos contextos das proposições às quais o artigo se refere.

No decorrer desta escrita, apresento algumas obras contemporâneas que utilizam a natureza como parte da obra, tais como as de: Ana Mendieta, Panema e Uýra Sodoma. As três proposições que serão analisadas partem de performances e desdobram-se em outras linguagens midiáticas, tais como fotografias e vídeos, sugerem um caráter de entidade e exploram a natureza como parte das obras e/ou cenários. Mas o que significa entidade?

A palavra entidade significa “aquele ou aquilo que tem existência distinta e independente; ente; ser”<sup>2</sup>. Trago a noção de entidade aqui, no entanto, como um ou mais seres humanos e não humanos (animais, plantas, árvores e outros elementos naturais), que relacionam-se entre si e com determinados mitos e/ou aspectos místicos originalmente associados a culturas de povos originários naturais dos lugares de fala de cada artista que trago como referência artística neste artigo. De acordo com o dicionário da Porto Editora (online)<sup>3</sup>, a ideia de mito pressupõe relatos, passíveis de explicação, ou uma narrativa fabulosa de origem popular – penso na “mula sem cabeça”, no “saci pererê”, entre outras narrativas –, lendas e ainda:

---

<sup>2</sup> Referência: Dicionários Porto Editora disponível no endereço: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/entidade>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

<sup>3</sup> Disponível no endereço: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

Elaboração do espírito essencialmente ou puramente imaginativa; alegoria; representação falsa e simplista, mas geralmente admitida por todos os membros de um grupo; algo ou alguém que é recordado ou representado de forma irrealista ou exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob forma voluntariamente poética e quase religiosa.

Já a palavra misticismo<sup>4</sup>, é apresentada com a seguinte definição:

Atitude caracterizada pela crença na possibilidade de comunicação direta com o divino e divindade; atitude essencialmente afetiva que dá prioridade às crenças intuitivas, que garantiriam revelações inacessíveis ao conhecimento racional; corrente religiosa ou filosófica que considera o êxtase uma forma de conhecimento do transcendente; tendência para acreditar em verdades sobrenaturais; vida contemplativa; devoção exagerada.

Tais entidades, associadas a determinados mitos e lendas, podem sugerir seres ou elementos encantados, espiritualizados e/ou, neste caso, vinculados à vida humana, não humana e à terra<sup>5</sup>, como veremos ao longo do texto sobretudo a partir dos depoimentos de artistas e leituras das obras.

Desse modo, pretendo refletir: como tais corpos são apresentados – juntamente com a natureza – como entidades nas Artes Visuais e quais as leituras possíveis a partir deles? E de quais naturezas estamos falando? Para responder determinadas questões, pretendo refletir sobre elas a partir de suas fragmentações, tais como: de quais corpos estamos falando e em quais contextos eles se inserem? Que poderia ser entendido como entidades nas obras apresentadas e como elas são manifestadas? E quais as relações entre tais entidades? Como modo de diálogo com as questões apresentadas, pretendo dialogar com as obras em questão, a considerar: quais os processos artísticos produzidos nos corpos das artistas? Quais os processos artísticos produzidos por meio dos corpos das artistas, ou seja, performances e seus desdobramentos (corpos das obras)? Quais os processos artísticos produzidos a partir

---

<sup>4</sup> Disponível no endereço: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/misticismo>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

<sup>5</sup> Considerar a palavra terra (com inicial minúscula), repetida ao longo do artigo, como elemento natural e território demarcado; e a palavra Terra (com inicial maiúscula) como o globo terrestre.

dos corpos, ou seja, relações entre corpos das obras e corpos dos espectadores? E, por fim, quais são os movimentos gerados nesses processos e resultados – a considerar os contextos sociais das produções artísticas, processos, métodos de desenvolvimento/feitura das obras e suas causas políticas?

### O retorno das relações entre arte e natureza e o contexto estadunidense

Na arte moderna, a natureza aparece representada através inúmeras pinturas. De acordo com o teórico e crítico de arte americano Leo Steinberg (2008), na passagem da arte moderna para a arte contemporânea, sobretudo a partir do ano de 1955, acontece uma verdadeira revolução na arte devido a uma mudança radical na orientação do plano do quadro da vertical para a horizontal – o qual o teórico chama de plano do quadro de tipo *flatbed*, sendo tal plano característico da produção artística dos anos 1960, como a arte *pop* por exemplo. O autor parece relacionar a ideia de natureza ao quadro como janela na vertical, ou seja, o quadro encerrando-se em si mesmo e limitado por suas molduras, como se fosse possível ver o mundo através dele a partir da postura ereta do espectador, quadro este que muitas vezes utilizava temas da natureza em si (paisagens de campos, naturezas-mortas como representações de elementos da natureza: frutas, plantas e outros elementos); e a cultura, por sua vez, ligada tanto à arte *pop* quanto à disseminação da comunicação midiática. Nesse momento, sobretudo com a técnica da colagem, começa a haver uma fusão entre bi e tridimensionalidade, principalmente com o uso de múltiplos dados, materiais publicitários, tinta e objetos do cotidiano justapostos e sobrepostos sobre o plano do quadro na posição horizontal. O que vemos, então, são matérias plásticas reais sobre o quadro e não mais algum tipo de representação. A exemplo, Steinberg nos apresenta obras do artista americano Robert Rauschenberg, em especial suas *combine paintings* e a obra “Monogram”. Nessa época, os artistas pareciam estar mais interessados em refletir sobre os signos e códigos de massa, a comunicação midiática, certas reorganizações sociais por meio da organização dos próprios elementos artísticos nos espaços expositivos, o consumo desenfreado da época (para citar alguns) – nessa mudança de eixo central da arte da Europa para os Estados Unidos.

Distante do tema da natureza na arte neste contexto, então, Steinberg cita uma situação especial em que Rauschenberg estava envolvido. O crítico diz o seguinte (STEINBERG, 2008, p. 21):

Nos anos 1950, foi convidado a participar de uma exposição sobre o tema nostálgico “a natureza na arte” – os organizadores esperavam talvez promover uma alternativa à nova pintura abstrata. O trabalho enviado por Rauschenberg foi um canteiro quadrado de grama fresca, sustentado por um aramado de galinheiro, colocado numa caixa feita para emoldurar e dependurado na parede. O artista visitava a mostra periodicamente para regar sua peça – uma transposição da natureza à cultura mediante uma mudança de noventa graus.

O uso da palavra “nostálgico” nessa citação, pressupõe que, do ponto de vista de Steinberg (2008, p. 21), artistas como Rauschenberg não estavam mais interessados no tema da natureza, de fato, pois o contexto atual da época, o desenvolvimento tecnológico e a disseminação da técnica da colagem, propunham muito mais a noção de cultura do que de natureza – de acordo com suas noções de ambas as temáticas. Desse modo, Steinberg associa a natureza à arte moderna; ao mesmo tempo que associa a cultura à arte contemporânea. A obra com a grama real transposta, neste caso, da horizontal (grama viva sobre a terra) para a vertical (fixada sobre uma parede), passa a apresentar a própria natureza em si e não mais sua representação.

No entanto, a partir desse período, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, vão aparecendo muitos novos meios para a produção artística. De modo que a arte contemporânea é marcada, entre outras coisas, pela emergência de artistas que se apropriam de novos meios, disponíveis com o avanço tecnológico, para criarem e difundirem suas proposições artísticas. O desenvolvimento da tecnologia nessa época possibilitou novos meios para a arte, como o vídeo, e contribuiu como possibilidade de tornar a arte mais acessível e de explorar o gesto através do corpo como linguagem em relação ao lugar/contexto em que este está inserido. Viviane Matesco diz (2009, p. 44) que este cenário “contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana”. Linguagens como instalação, *happenings*, performances, videoarte, são algumas das linguagens da arte que invadiram o espaço,

rompendo com a tradição. São linguagens essencialmente relacionadas ao corpo e às experiências possíveis a partir dele, sugerindo uma ideia de participação. Nesse momento, o corpo passa a ser instrumento importante de trabalho e suporte para práticas artísticas e discursos políticos. Questões sociais de racismo e gênero começam a vir à tona.

O contexto político americano da época dá destaque ao movimento *hippie*, aos “longos anos 60”<sup>6</sup> – como referência a James Meyer e seu livro “Arte do retorno” – e a segunda onda feminista nos Estados Unidos. Mulheres em número cada vez maiores, lutam por igualdade de gênero – sobretudo político e profissional –, direito à saúde, à infância, ao controle sobre o próprio corpo, entre outras exigências<sup>7</sup>.

Entre as novas linguagens artísticas que emergiram na década de 1960 encontra-se a *land art*. Essa tal “arte da terra” estabelecia relações com o corpo ao ocupar determinados espaços imersivos, instalativos. Mas além disso, trazia a natureza de volta para a arte (após sua negação através do Expressionismo Abstrato, Neoexpressionismo, a colagem e outros movimentos artísticos que negavam figuras representativas através da pintura convencional), ou melhor, a fusão entre natureza e arte – tal como fez Rauschenberg ao dependurar um pedaço de grama fresca na parede como obra. Ao trabalhar fora do plano pictórico, tais artistas utilizam a própria natureza como suporte para práticas de pinturas, como por exemplo Christo e Jeanne-Claude; e de desenhos, como os de Robert Smithson e Richard Long, por exemplo. A *land art* mescla arte e natureza (que é diferente de natureza na arte), bem como arte e vida ao mesmo tempo. De tal modo, ela funciona tanto como a horizontalidade proposta inicialmente por Rauschenberg (sendo produzida e exposta na imanência horizontal da paisagem), quanto como *site specific* – quando a obra é produzida considerando o território como plano da obra. Tais trabalhos normalmente podiam ser visitados por espectadores – muito embora em sua maioria estivessem localizados

---

<sup>6</sup> O crítico de arte James Meyer parece fazer uma espécie de relato incluindo dados históricos da época citada e dando ênfase nos *hippies*, na anarquia e na fantasia nostálgica dos anos 1960, os tais “longos anos 60”, como o autor chama. O crítico escreve em primeira pessoa, repete frases no decorrer do texto, às vezes com algumas nuances de diferença, cita o racismo e machismo.

<sup>7</sup> Referências: Filme documentário “She’s beautiful when she’s angry”. Disponível no YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-n829QzZ58>>. Acesso em: 16 de fev. 2023; e outras informações no site do filme: <<http://www.shesbeautifulwhenshesangry.com/>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

em lugares longínquos –, porém, obras da *land art* eram produzidas igualmente para serem fotografadas (cuja foto acabava por tornar-se os próprios objetos artísticos múltiplos e vendáveis). Nesse caso, vemos um desdobramento de linguagens artísticas, bem como a fotografia como linguagem autônoma, e não mais como registro fotográfico apenas – como eram os casos de registros de *Happenings* e performances. No artigo “Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão”, Viviane Matesco diz (2012, p. 109-110):

Nas décadas de 1960 e 1970, a identificação do artista com seu próprio corpo desempenhava papel central, pois era um meio novo e autêntico, um campo inexplorado, portador de efeito de choque em relação aos outros meios da modernidade que a sociedade de massas havia diluído. Daí a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades do corpo. *Happenings* e ações *Fluxus* buscavam ser extensão da vida cotidiana, girando em torno de situações comuns em acontecimentos naturalísticos nos quais o público identificava o artista como condutor de uma ação. O corpo era material da arte apenas enquanto durava o gesto, o acontecimento, e fotografias e filmes eram usados para documentar esse momento transitório. Esses trabalhos só existiam efetivamente no aqui e no agora da presença de artista e público, sendo as imagens ou filmes apenas registros incompletos de uma temporalidade anterior. As imagens não davam conta da complexidade dos trabalhos; era necessário que relatos complementassem o registro para resgatar o momento da ação. Como testemunhas da obra, fotografias e filmes tinham o mesmo estatuto de entrevistas, relatos e objetos. Por constituírem resíduos do trabalho, desencadearam intensos debates sobre o modo como eram expostos, uma vez que acabavam sendo incorporados como relíquias pelos mecanismos comerciais e institucionais da arte.

### O contexto latino-americano e o posicionamento político de artistas

No contexto latino-americano destacam-se as Ditaduras militares instauradas no continente entre 1964 e 1985 e posicionamentos políticos de artistas latino-americanas e latino-americanos. Enquanto nos Estados Unidos os artistas estavam se dedicando à sociedade de consumo – seja através da crítica ao consumo da sociedade massiva, como a arte *pop*, ou à comercialização da arte, como a *land art*, bem como outros –, na América Latina, nos anos 1960 e 1970, com as Ditaduras, artistas assumiam certas posições políticas que predominavam como temática social.

Artistas latino-americanos imprimiam suas opiniões críticas nas obras, registrando sua insatisfação proporcionada pelo regime militar, destacando questões sociais ligadas à política, à violência sexual e urbana. No Brasil, artistas tentaram resgatar alguns conceitos da arte *pop* americana, porém esbarraram na condição política da época e na precariedade do sistema de artes no Brasil que não oferecia condições de pesquisa para os artistas. Sendo a arte *pop* referência para o circuito artístico de outras partes do mundo desde sua emergência, artistas brasileiros aderiam apenas características formais e técnicas utilizadas no movimento artístico americano. No caso da Nova Figuração brasileira, por exemplo, havia referência à arte *pop*, utilizando da iconografia urbana e abuso de cores. Muitos artistas desse período fazem também referência à história da arte, utilizam “cores industriais”, exploram padrões de beleza, fazem uso de objetos da própria realidade, de meios midiáticos, trabalham com colagens, sobreposições, evidenciam a precariedade, tratam da repetição da reprodutibilidade, do vazio e assim por diante. Além do mais, de uma maneira geral, são artistas preocupados com a espacialidade da obra que não é mais o espaço moderno e nem naturalista; passa a ser um espaço de inserção onde a obra é todo o espaço e não apenas o objeto, com dados da realidade, objetos do cotidiano fixados na obra. Como o crítico de arte brasileiro Alberto Tassinari bem nos esclarece em seu livro “O espaço moderno” (2001), a arte passaria a considerar todo seu contexto: o espaço da obra (a obra em si), o espaço em obra (em processo, trabalho) e o espaço do mundo.

A primeira referência de artista que trago para refletirmos diante dos pontos levantados é a artista Ana Mendieta, nascida na cidade de Havana, capital de Cuba, no ano de 1948. Em 1959 houve a Revolução Cubana liderada por Fidel Castro e, com a prisão de seu pai, atuante político no país sendo contrarrevolucionário e a situação política da época<sup>8</sup>, Mendieta foi levada para morar nos Estados Unidos, junto com sua

---

<sup>8</sup> Momento marcado pelo rompimento de relações diplomáticas entre Estados Unidos e Cuba, e as tentativas, por parte dos Estados Unidos, de derrubar o governo cubano, devido a conflitantes interesses políticos ligados à economia, como a tentativa de invasão americana ao território cubano pela Baía dos Porcos, em 1961. Referências: José Carlos Cueto. Disponível no site BBC News Mundo: “Como nasceu e fracassou a invasão da Baía dos Porcos em Cuba há 60 anos”: <<https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-b3e123dd-b5ae-4c62-8d43-9fd15bfef127>>; e o artigo “Ecos da Revolução: a invasão da Baía dos Porcos na grande imprensa brasileira” (DOMINGOS, RECOBA e BUSATTO, 2021).



irmã, para fugir do país. “Estudou pintura na Universidade de Iowa e fez um mestrado em Intermídia na mesma instituição. Durante o programa, Mendieta começou a experimentar com fotografia, vídeo e performance”<sup>9</sup>. A artista refletia sobre modos de socialização da mulher e, numa atuação feminista e política, utilizava seu próprio corpo em sua produção artística como modo de discutir questões de gênero e identidade multicultural, as violências sofridas e a realidade à sua volta, tornando-se uma precursora da arte politizada. Uma de suas preocupações era de que o feminismo nos Estados Unidos fosse um movimento apenas para mulheres brancas<sup>10</sup>.

Em contrapartida ao papel da fotografia em *Happenings* e ações *Fluxus*, Viviane Matesco cita (2012, p. 110-111) trabalhos de artistas como a francesa Gina Pane, o americano Chris Burden, os brasileiros Artur Barrio e Ana Maria Maiolino e a cubana Ana Mendieta, como artistas que passam a conceber e escolher “um momento sintético da ação em uma imagem: a fotografia se impõe à ação; há um corte espacial e temporal, e a escolha de espaço (corpo) e tempo que resume todo o processo. A ação é pensada tendo o *close* fotográfico como pressuposto”. A exemplo, a obra “Cena de estupro”, de Ana Mendieta (FIGURA 1), onde “a potência da imagem dá conta da ação” (MATESCO, 2012, p. 110).

---

<sup>9</sup> Disponível no site C&AMÉRICA LATINA: Ana Mendieta: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/ana-mendieta/>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

<sup>10</sup> Referência: Youtube Vivieuvi: <<https://www.youtube.com/watch?v=QdHIs39qOY8>>. Acesso em: 16 fev. 2023.



Figura 1 – Fotografia “Cena de estupro”, 1973, Ana Mendieta

Na imagem acima vemos uma cena da performance realizada por Mendieta em seu apartamento na cidade de Iowa. De acordo com a Galeria Tate (online)<sup>11</sup>, a artista havia convidado seus colegas para irem em seu apartamento em Iowa – na época em que a artista fazia o curso de arte Intermídia na Universidade de Iowa – e que quando chegaram lá, encontraram a porta entreaberta e a cena de uma mulher despida da cintura para baixo e curvada sobre uma mesa. Na fotografia acima é possível notar também algo similar a sangue sobre o corpo exposto de uma mulher que pode estar desacordada, ou quiçá morta, e objetos de uso doméstico quebrados e espalhados sobre o chão – como uma recriação da cena performática através da

<sup>11</sup> Disponível na página da Tate: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>>. Acesso em: 05 abr. 2023.

fotografia. Segundo a Tate<sup>12</sup>, “algum tempo depois, Mendieta lembrou que sua plateia 'todos sentaram e começaram a falar sobre isso. Eu não me mexi. Fiquei na posição cerca de uma hora. Isso realmente os abalou [...]. Em 1980, ela comentou que o estupro a 'comoveu e assustou'”. A fotografia em si, por sua vez, como recriação/desdobramento da ação performática, com seu enquadramento mostrando o corpo de Mendieta vulnerável, aparentemente desacordado, sujo de sangue e semideitado de bruços sobre uma mesa, com louças quebradas sobre o piso de madeira, paredes, rodapés, estruturas elétricas aparentes e a dramaticidade da luz obscurecida nos sugerem, assim, se tratar de uma casa – mesmo sem que saibamos da história da fotografia. Cena esta que nos leva naturalmente a percepções de um crime sexual cometido brutalmente contra uma mulher, exatamente o mesmo motivo que levou a artista a realizar a performance, pois a ação aconteceu em resposta a um caso de estupro, altamente divulgado, ocorrido com uma estudante de Enfermagem da Universidade no mesmo ano (1973). A artista tinha esse forte posicionamento político com obras apresentando questões de gênero, bem como sua série de autorretratos em que a artista deforma seu próprio rosto e partes do corpo sobre placas de vidro, afim de discutir os padrões de beleza. Nestes casos, Mendieta manifesta uma entidade mulher dentro de uma sociedade patriarcal, porém sem vínculos mais próximos com a natureza – conforme veremos nas próximas obras. Seu corpo feminino falava a partir do ponto de vista de uma mulher, portanto, mas também imprimia seu corpo feminino com bastante evidência para ser visto também como corpo de mulher, como sua famosa série “Silhuetas” (FIGURA 2), desenvolvida entre os anos de 1973 e 1980, as quais me debruçarei com mais atenção aos elementos da natureza que as obras apresentam, suas heranças originárias e, com isso, possíveis noções de entidade através das relações entre corpo da artista, corpos da terra e corpo da obra. Nelas, é possível observar: 1. A imagem fotográfica como linguagem que se impõe à ação; 2. A silhueta de um corpo evidentemente feminino – ou no caso sua ausência, marca, impressão; 3. A evidência de uma ação efêmera; e 4. A fusão entre arte e natureza.

---

<sup>12</sup> *Idem* nota 8.

De acordo com o site C& América Latina<sup>13</sup>:

A arte de Ana Mendieta tem um alto componente de evento, de ritual. Por isso a importância não só dos materiais – sangue, fogo, terra – mas também dos movimentos do corpo. Sua semelhança com os rituais das culturas pré-colombianas dão um componente metafísico às performances da cubana. Em *Siluetas* – a série mais conhecida da artista –, Mendieta utiliza seu corpo ou constrói no meio da natureza uma silhueta feita de pólvora, de pedras ou de barro, e deixa que ela interaja com o ambiente.



Figura 2 – Fotografias da Série “Silhuetas”, 1973 a 1980, Ana Mendieta

A artista faz uso da natureza, contudo, como constituição, cenário e parte de seu corpo através de performances, fotografias e vídeos e, com isso, sugere certas noções de entidade vinculadas à terra – tanto como elemento natural quanto de território. Acredito ser importante deixar claro que tais noções de entidade nas obras da artista abrangem desde suas ações performáticas às fotos e vídeos como obras autônomas que se desdobraram a partir das performances. Podemos observar na série de imagens justapostas acima – parte da série “Silhuetas” –, elementos como a

<sup>13</sup>Disponível no endereço: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/ana-mendieta/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

própria terra, areia, plantas, galhos, água, fogo, pedras, seu próprio corpo, entre outros, como uma união entre si e a natureza que a circunda.

Pelas palavras da artista (MENDIETA *apud* PAGOTTO, 2018, p. 68):

Eu tenho continuado um diálogo entre paisagem e o corpo feminino (baseado na minha própria silhueta). Eu sou maravilhada pelo sentimento de ter sido selecionada pelo ventre (da natureza). Por meios das minhas esculturas terra/corpo eu tenho me tornado *una* com a terra. Eu me tornei uma extensão da natureza e a natureza tornou-se uma extensão do meu corpo.

Essa série de trabalhos foi desenvolvida tanto na cidade americana de Iowa (onde passou boa parte de sua vida), quanto em sua cidade de origem, em Cuba. A partir das imagens apresentadas e a citação das palavras de Mendieta, é possível notar a noção de entidade que proponho aqui, num sentido que sugere certas noções míticas – como elaboração imaginativa do espírito, alegoria, ou exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob forma voluntariamente poética e quase religiosa –, bem como certo misticismo – através de um corpo que se apresenta como quase da ordem do divino: um corpo que transcende o corpo da artista em contato com uma certa espiritualidade, divindade<sup>14</sup> ou parentesco – no caso de Mendieta, a artista chama a natureza de “mãe” quando diz que foi selecionada pelo ventre da natureza. Notaremos em sua próxima obra a ser analisada, o quanto sua produção artística trazia dados de sua terra natal, mesmo estando em terras americanas.

---

<sup>14</sup> De acordo com as reflexões das “Considerações iniciais” deste artigo.





Figura 3 – Imagens do filme em Super 8, “Sem título” feito com sangue e penas, 1974, Ana Mendieta

O filme “Sem título” feito com sangue e penas, de 1974 (FIGURA 3), é considerado como um retorno da artista às suas origens, à ancestralidade de seu lugar de origem. O filme, em Super 8, foi gravado nas margens de um rio localizado na comunidade Sharon Center, em Iowa, e apresenta Ana Mendieta em pé, nua. Logo após a artista olhar para a câmera, pega uma garrafa contendo sangue, a levanta na altura de seus ombros e derrama-o sobre seu corpo: seios, abdômen, pernas e costas. Depois joga a garrafa vazia e deita-se sobre penas brancas, rolando seu corpo por toda a superfície até encontrar-se coberta por elas, as quais permanecem fixadas em sua pele pelo sangue. Seus cotovelos mantêm-se flexionados como se fossem asas. De acordo com Erika Villeroy da Costa, em seu texto “Ana Mendieta - Corpo e Performatividade” (2016, p. 18-19), a artista tinha como referência visual, a cultura indígena Taino, cujo povo:

habitava o território cubano antes de terem sua população dizimada pelos espanhóis, e a santería, culto religioso afro-cubano similar ao candomblé afro-brasileiro, trazido pelos negros escravizados cujos descendentes são hoje a maioria da população de Cuba. Para a santería, o sangue e as penas são elementos ritualísticos fundamentais que representam respectivamente, o fluxo da vida – sagrado – que condiciona a existência, e a proteção espiritual [...]. Mendieta descreve seu corpo nu como despido de história, de marcas que o localizem no tempo e no espaço – de onde ele vem ou

a quem ele pertence (exceto pelo fato de ser, indiscutivelmente, um corpo feminino).

Podemos notar aqui certo miticismo – além da noção de entidade como ser místico – a partir de uma herança de crenças e saberes oriundos da cultura Taino, muito provavelmente herdados a partir de relatos transferidos oralmente através de gerações. O próprio tempo-duração da ação/filme, tratar-se-ia de um tempo-entidade, com referência a Orixá, ou divindade iorubá, que está associado ao tempo e à árvore conhecida como gameleira (COSTA, 2016, p. 21). Determinadas noções de entidade na produção artística de Mendieta poderiam pressupor também certos modos de se posicionar na vida diante de fatos reais, quer sejam questões culturais vinculados a mitos, crenças, divindades, heranças indígenas, ou a questões históricas, científicas, sociais e políticas. Confluindo com Ana Mendieta e com o tema arte e natureza em si na contemporaneidade, trago a seguir outras proposições artísticas.

A proposição artística chamada “Panema sem fronteiras” (PAGOTTO, 2018) é minha dissertação de mestrado em poéticas visuais caracterizada como obra por mim, Gislaine Pagotto, artista proponente, e desenvolvida pelo meu corpo pardo de mulher brasileira. A obra/pesquisa apresenta Panema também como uma espécie de entidade. A palavra *panema* é de origem tupi-guarani e “significa algo infértil, como a terra que não produz, o rio que não dá peixes, a árvore que não dá frutos”. Como proposição artística, parte de performances – realizadas com meu próprio corpo –, que desdobram-se em outras linguagens, como: vídeos, fotografias, áudio, desenhos, entre outras, e canaliza a ideia anti-heroica de um sujeito panemado, conforme determinados mitos e crenças (FIGURAS 4 a 6). Com base em dados científicos e histórias contadas, materializo Panema no meu corpo curvado na horizontal sobre quatro apoios de sustentação, caminhando de um lugar a outro e não chegando a lugar algum ao mesmo tempo, lidando tanto com a natureza como parte da cena/cenário, quanto com certas ideias de noções de natureza, como meu próprio corpo nu e naturalizações possíveis a partir de pensamentos e comportamentos, hábitos e costumes, muitas vezes impostos a partir de instituições de controles de corpos ou das noções de Biopoder, sobre as quais Michel Foucault se debruça.



A natureza em Panema também se apresenta na linguagem coloquial em primeira pessoa utilizada por mim em partes da dissertação em questão através de determinados “lugares de fala” onde me insiro – da caipira e da manezinha – e das minhas próprias subjetividades. Apresento “Panema sem fronteiras” como proposição artística, sendo ela seu próprio corpo-obra, ao mesmo tempo que apresento nela todas as outras proposições com Panema desenvolvidas entre os anos de 2013 e 2018, como por exemplo: “Panema treinando” (FIGURA 4), “Panema em direção ao Norte” (FIGURA 5) e “Panema participa do Salão Nacional Victor Meirelles” (FIGURA 6), entre outras. Todos os títulos anunciam uma ação no tempo presente, apresentando o verbo no gerúndio ou estático, que colocam esse corpo-Panema – que é ao mesmo tempo corpo-artista e corpo-obra quando em performance – em estado atemporal.

Quando apresento Panema através de outras linguagens artísticas, tratam-se de outros corpos-obras: vídeo, foto, áudio, desenho e assim por diante, independentes entre si, ao mesmo tempo que se complementam – em determinados espaços de paisagens naturais e urbanas.

Em todo caso, Panema aparece sempre como algo que mantém sua imanência de inutilidade e desobediência da postura ocidental ereta que se espera do corpo humano. E, em todas as linguagens, nessas camadas de metalinguagens, Panema reafirma seu próprio significado enquanto palavra de origem indígena – e pautada em certas ancestralidades – incansavelmente, mesclando, assim, cultura com ciência, pesquisa, artes, invenções, natureza, paisagens e cenários rurais e urbanos, essência, entidade, linguagens coloquiais, contos e causos etc. E, embora o corpo de Panema seja personificado no meu próprio corpo, evidentemente feminino, essa espécie de *persona* chamada de Panema nunca é referida por mim com marcação de gênero, ao menos quando me dirijo à Panema como corpo num sentido mais amplo, pois eu não trato Panema na primeira pessoa em minhas proposições. Pelo contrário, evidencio, no decorrer da obra/dissertação, a distância que há entre meu corpo-artista e corpo-obra – que embora se trate do mesmo corpo e compartilham subjetividades em comum, trata-se ao mesmo tempo de seres que não são totalmente da mesma natureza. Ora, eu me apresento como ser da natureza caipira de nascimento, cresci num sítio onde meus pais eram agricultores, com relações e saberes muito próximos e diários com a natureza e a terra – características estas que

poderiam ser entendidas como uma cultura menos colonizada e aproximaria, assim, a entidade Panema à mim –, mas no entanto, meu sobrenome Pagotto é de origem italiana, sou uma artista de formação e pesquisadora acadêmica, ou seja, com uma ligação científica; enquanto Panema é da natureza tupi-guarani, do corpo horizontalizado, da subversão do corpo adestrado, colonizado. Ou seja, eu não me coloco como Panema, do mesmo modo que Panema não atribui minha identidade, exceto pelos códigos e dados de um corpo que é o mesmo, possuindo, portanto, os mesmos traços de cor e padrão estético, porém ambos estados de corpos se mantêm em diferentes estados de atuação. Além disso, apresento toda a obra/dissertação através de uma espécie de realidade própria, interdisciplinar e inventiva, num diálogo reflexivo a partir de dados reais, inventivos, da arte e de tradições.



Figura 4 – Frames do vídeo “Panema sem fronteiras”, 2013-2014, Gislaine Pagotto

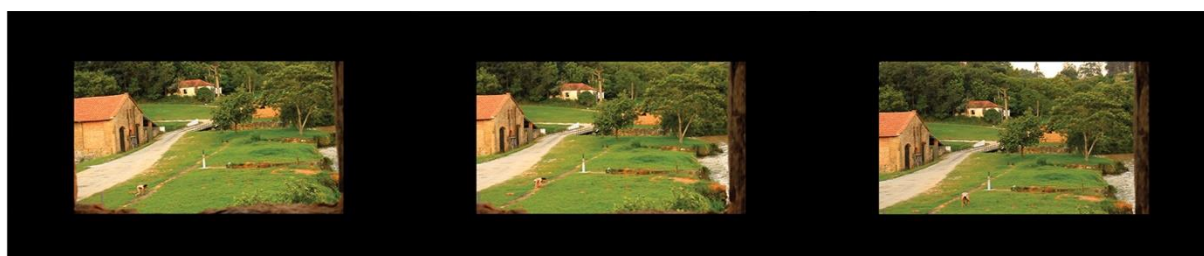


Figura 5 – Frames do vídeo “Panema em direção ao Norte”, 2013-2014, Gislaine Pagotto

Panema, portanto, usaria meu corpo para existir e então tornar um ser outro/entidade, mas também poderia existir através de qualquer outro corpo para assim se manifestar como entidade. Panema, inclusive, ocupa também um lugar de verbo: o verbo criado por mim: “panemar” – o qual é acompanhado de instruções de como ser/estar Panema (PAGOTTO, 2018, p. 125-132) e, assim acolher tal entidade subversiva e decolonizada em qualquer outro corpo.



Figura 6 – Foto “Panema participa do Salão Nacional Victor Meirelles”, 2016, Performance de Gislaine Pagotto e fotografia da artista Sandra Alves

Uýra Sodoma, por sua vez – sendo a próxima e última proposição apresentada –, seria uma entidade chamada de espírito pela artista proponente Emerson Pontes e manifestada apenas em seu corpo. No caso de Emerson é como se Uýra Sodoma encontrasse morada no seu corpo o tempo todo, como um corpo que serve de moradia para dois seres ao mesmo tempo, duas entidades: Emerson e Uýra Sodoma. No site do Prêmio Pipa, na descrição da artista – apresentada no gênero feminino – diz<sup>15</sup>: “Emerson, 30 anos, é indígena e dois espíritos (trans)”. O corpo como encontro de dois espíritos; “uma ponte. Dois tempos num mesmo espaço”<sup>16</sup>.

Artista, bióloga de formação com mestrado em Ecologia, arte-educadora em comunidades ribeirinhas do Amazonas, pesquisadora e descendente da etnia Munduruku, a artista lida com certas noções de apagamento ao se camuflar entre paisagens da natureza e urbanas – “paisagem Cidade-Floresta”<sup>17</sup> – e se transveste em Uýra Sodoma, que seria uma “árvore que anda”, de acordo com sua página na rede social Instagram<sup>18</sup>, que vem para alertar as pessoas da importância da

<sup>15</sup> Disponível no endereço: <<https://www.premiopipa.com/uyra/>>. Acesso em 30 mar. 2023.

<sup>16</sup> Referência: Instagram @uyrasodoma. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CbLnkAorX5c/>>. Acesso em 02 abr. 2023.

<sup>17</sup> Disponível no site Prêmio Pipa: <<https://www.premiopipa.com/uyra/>>. Acesso em 30 mar. 2023.

<sup>18</sup> Disponível no aplicativo: INSTAGRAM @uýra sodoma – página pessoal e pública da artista Emerson Pontes. Acesso em 12 fev. 2023.

sustentabilidade no mundo como modo de compreender a preservação como necessidade ambiental e de manutenção de tradições e natureza.

De acordo com o site Brigada NINJA Amazônia, página da Organização Mídia Ninja dedicada a exibir documentários, fotos e reportagens que denunciam a destruição das florestas em território brasileiro<sup>19</sup>, Uýra Sodoma é destacada como uma espécie de *drag* em defesa da Amazônia, ao levantar denúncias sobre o modelo econômico imposto no país “ao povo que vive em meio a floresta, utilizando a arte de potência revolucionária com ramagens, sementes, conchas, folhas e flores como armas de reflexão, preservação e sustentabilidade” (FIGURAS 7 a 9). Além disso, Uýra Sodoma traz a pintura corporal – como prática indígena ancestral – em novo contexto.



Figura 7 – Foto publicada pelo artista na rede social Instagram @uyrasodoma, 2022, Performance de Emerson Pontes como Uýra Sodoma e fotografia de Tadeu Rocha.

De acordo com o *site* independente Elástica<sup>20</sup>, Uýra significa bicho que voa e Sodoma seria uma alusão ao termo bíblico de mesmo nome: “o local onde se habita o

<sup>19</sup> Disponível no site Brigada NINJA Amazônia: <<https://brigada.midianinja.org/uyra-sodoma-uma-drag-queen-indigena-em-defesa-da-amazonia/>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

<sup>20</sup> Disponível no *site* Abril, por Sofia Hermoso: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 02 abr. 2023. Segundo o site, “a Elástica nasce como tentativa de fazer jornalismo com base em sua fundação mais importante, a ética [...]. Trazemos um olhar fresco, sério, e por vezes até subversivo a temáticas sociais contemporâneas”. Saiba mais em: <<https://elastica.abril.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

mal e se demoniza um território”. Suas histórias são narradas através de performances, fotoperformances – que seria a performance feita para a câmera fotográfica, tendo a foto como objeto artístico –, vídeos e instalações. Todas as imagens apresentam Uýra Sodoma caracterizada a depender do espaço em que se insere, onde ocupa, com o cenário que interage, ou melhor, o território com que se correlaciona. Dessa maneira, é possível ir fazendo leituras diferentes ao passo que dados diferentes são inseridos em cada cena – ora com vista para a floresta viva e verde (Figura 7), ora para uma floresta apagada pela destruição do homem que opera máquinas contribuindo com a destruição de todo um ecossistema em benefício do lucro de uma minoria, da série “A Última floresta” (Figura 8) ou então dos rios secos, galhos secos pela falta de chuva e/ou territórios poluídos e/ou queimados, com Uýra Sodoma marcada pela suposta combustão do fogo ou pela seca ou pela sujeira decorrentes de depósitos de lixo, desmatamentos, grandes indústrias, monocultura etc. e olhando para o céu como se clamasse por salvação, contendo na cena poucas folhagens verdes como resistência às condições adversas (Figura 9).



Figura 8 – Série “A Última Floresta – Terra Pelada”, 2018, Performance de Emerson Pontes como Uýra Sodoma; Fotografia e Edição de Matheus Belém

Neste ensaio chamado “Terra Pelada” – imagem acima –, da série “A Última Floresta”, publicado no Instagram de Uýra Sodoma<sup>21</sup>, a legenda diz o seguinte:

<sup>21</sup> Disponível no endereço: <<https://www.instagram.com/p/BnyoVPJHSBy/>>. Acesso em 02 abr. 2023.



Em cada árvore derrubada, morre um pedaço de nós.

Amazônia é Universo de seres nobres • Mato, Manto, Mãe. Ela IMENSA, 7 milhões de km<sup>2</sup>, que inspira, alimenta, protege, emociona, ensina.

Ela FORTE num corpo-teia que nos envolve, sabedoria de que sem Mata não há futuro. Ela SENSÍVEL, atacada pela pecuária e exploração. Poder econômico e elite política míopes. Quase 20% do seu corpo destruído, sentindo, sangrando. Ela que RESISTE no sorriso da criança, no canto e conto dos bichos.

Eu e você somos Amazônia.  
Desejamos uma paisagem mais justa.  
Que VIVAM todas as partes do NÓS.

Na imagem abaixo, da série “Elementar”, a legenda diz<sup>22</sup>: “velho rio que nasce da morte”; e outra fotografia da mesma série diz<sup>23</sup>: “negro ácido que escorre da mata”.

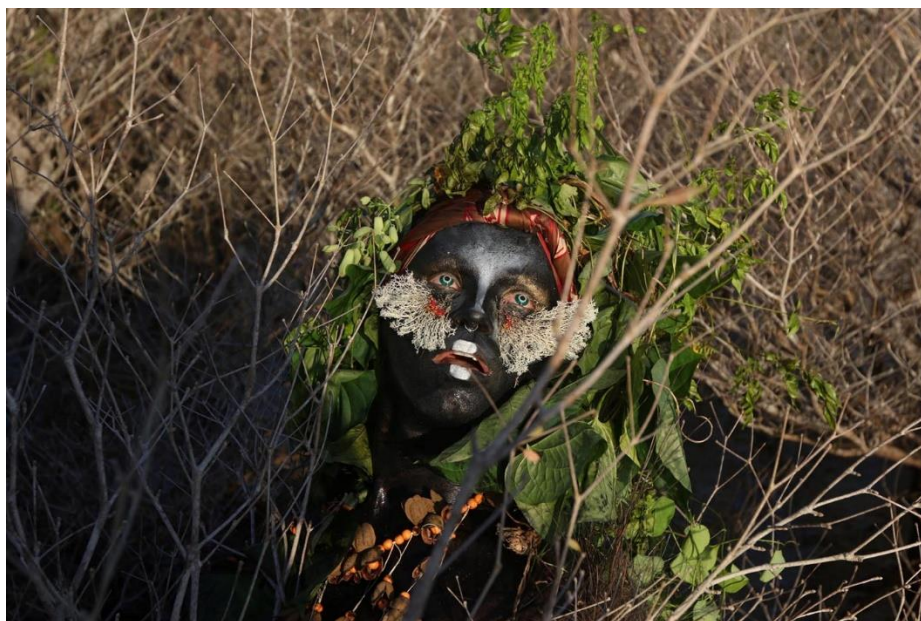


Figura 9 – Série “Elementar”, 2020, Performance de Emerson Pontes como Uýra Sodoma; fotografia e edição de Ricardo Oliveira

<sup>22</sup> Disponível no Instagram @uyrasodoma: <<https://www.instagram.com/p/BmrgjZ0g7sz/>>. Acesso em 02 abr. 2023.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BmtPO7yArb6/>>. Acesso em 02 abr. 2023.

É possível observar diversos textos poéticos que acompanham grande parte das imagens publicadas pela artista em suas redes sociais<sup>24</sup>. Normalmente, se tratam de textos que sugerem certas humanizações aos elementos da natureza, atribuindo-lhes sentimentos humanos.

Há um vídeo chamado “Manaus: uma cidade aldeia”<sup>25</sup> em que o espírito/entidade Uýra Sodoma atravessa parte da cidade de Manaus, no estado do Amazonas, cidade onde Emerson mora desde os seis anos de idade<sup>26</sup>. Nele, Uýra veste uma espécie de capuz envolvendo sua cabeça, escondendo seu rosto, e enquanto ela vai percorrendo a cidade, vai contando uma história. A história que ela conta é baseada em fatos históricos e nota-se fragmentos de lendas. Segundo o site do Instituto Moreira Salles<sup>27</sup>, Uýra Sodoma “(re)conta histórias naturais, de encantaria e atravessamentos existentes na paisagem floresta-cidade”. Durante sua narração, ela se refere à mata chamando-a carinhosamente de “vovó”. Se a Terra é popularmente conhecida como Gaia, a “Mãe Terra”, a mata (Floresta – com inicial maiúscula, conforme Emerson se refere) seria a “mãe” da terra – mulher enquanto elemento primordial e geradora de vidas. Nas obras de Uýra Sodoma, os dois espíritos: Emerson e Uýra denunciam violências locais apresentando a realidade de sua cidade e região como depósito de lixos de diversas “naturezas” que não são elementos essencialmente da natureza, mas que polui rios, desmata florestas, mata pessoas – principalmente aquelas pessoas mais vulneráveis a marcações sociais de classe, cor e raça. Chamar a Floresta de “vó” sugere pensar tanto em nossa ancestralidade, como também em toda a espécie humana como irmãos e/ou primos de uma nação, como uma grande família e, portanto, teríamos a mesma responsabilidade para com ela, de

---

<sup>24</sup> Facebook: <[https://www.facebook.com/uyrasodoma?locale=ms\\_MY](https://www.facebook.com/uyrasodoma?locale=ms_MY)> e Instagram: <[https://www.instagram.com/uyrasodoma/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=c4c8016e-b7b7-406b-b957-d774ab55b9dc](https://www.instagram.com/uyrasodoma/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c4c8016e-b7b7-406b-b957-d774ab55b9dc)>. Ambos acessados em: 02 abr. 2023.

<sup>25</sup> Disponível no site do Instituto Moreira Salles (IMS): <<https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma/>> e no Youtube, pelo IMS, Programa Convida: Uýra Sodoma: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0&t=290s>>. Ambos acessados em: 02 abr. 2023.

<sup>26</sup> Referência: G1: <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2018/07/26/conheca-uyra-sodoma-a-drag-queen-amazonica-comprometida-com-a-floresta.ghtml?fbclid=IwAR1JQq49DnRJPjXZRvbNqT8GdoFo4hDEFqfcVgS8pwBusdC-y9WYq5Xs5ew>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

<sup>27</sup> Disponível no site do Instituto Moreira Salles (IMS): <<https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.



cuidado e respeito para com uma entidade mais velha, mais sábia e experiente, que oferece ou não sua benção.

Desse modo, haveria uma ênfase na ideia de que todos ocupamos o mesmo lugar no mundo, ou seja, seríamos todos “netos” da Floresta e, por isso, o vínculo seria coletivo. Ou, dizendo de outro modo, seria responsabilidade de todos nós ativarmos práticas nos cuidados e preservações da natureza para tentar evitar uma consequência catastrófica a nível global prevista para um futuro breve, caso não mudemos nossos comportamentos humanos, até porquê sem mudança, nenhum dinheiro será capaz de evitar, nem sequer privilegiará mais nenhum tipo de corpo de determinados territórios. Além do mais, tal elo afetivo de parentesco com a Floresta e, conseqüentemente com a terra, não apenas sugere certa afetuosidade e respeito pelos seus ancestrais, como também transcende fronteiras de raça, gênero e classe através de questões ecológicas, de sua descendência indígena e a ancestralidade dos povos originários, da decolonialidade como fator de resistência e das performances, fotografias e vídeos, como arte e, ao mesmo tempo, lugar de denúncia e militância política.

### **Considerações finais – relações entre arte e natureza *hoje* e outros “atravessamentos”**

*Hoje*, as ideias de natureza e cultura encontram-se muito mais imbricadas numa transdisciplinaridade do que mantendo a dualidade repercutida por Steinberg a partir de uma separação que era a base do pensamento moderno. No artigo *Natureza e cultura: da rejeição à (re)construção* (2019), os pesquisadores Geraldo Homero do Couto Neto e Janaína Di Lourenço Esteves discorrem a respeito dessa mudança de paradigmas entre as duas instâncias na contemporaneidade. O etnógrafo Viveiros de Castro, por sua vez, discorre (1996) a respeito da fusão entre natureza e cultura na contemporaneidade e apresenta seu conceito de Perspectivismo Ameríndio e os pontos de vista de cada sujeito no mundo. Pois, pensar a natureza de corpos pressupõe pensar a natureza de cada um deles em seus diferentes contextos: todo corpo ocupa um lugar – seja este lugar um espaço físico ou de fala/atuação. Para

refletir sobre determinados assuntos, considerar seus meios específicos: sua geolocalização e suas influências sociais, culturais, políticas imbricadas em cada contexto, talvez seja o único modo de afirmar as diferenças a partir de obras que apontam para elas, como é o caso tanto de Ana Mendieta, quanto de Panema e Uýra Sodoma.

Me parece que sobretudo a partir do ano de 2021, com o retorno das exposições pós período pandêmico da COVID-19 no Brasil, vemos uma série de obras de artistas indígenas, mulheres, LGBTQIAP+ e pretos ganhando visibilidade no cenário artístico brasileiro, como a Bienal de São Paulo, museus como o MASP, Instituto Moreira Salles, entre outros, evocando assim povos originários ligados à natureza como legítimos tanto para se pensar como cultura quanto para falar de cultura e fazer parte dela. Desse modo, vemos confluir cada vez mais essas duas instâncias que já foram entendidas como entidades tão duais e a América Latina torna-se a principal referência na arte.

Com o resgate da ancestralidade por via da arte contemporânea, do feminismo ou ecofeminismo e a interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade, como a Antropologia contemporânea (ou Etnografia) e a Ecologia, vêm à tona uma série de questões decoloniais – presentes nas obras apresentadas –, que visam olhar para a terra e as situações ambientais da atualidade como dispositivos de lutas e ativismos políticos contra diferenças de legitimidade de saberes e de corpos. Além disso, denunciam a urgência da necessidade de pensar a sustentabilidade a partir de um campo ampliado: o quanto o controle de corpos é exercido por meio da terra (vida, água, território, alimentação) e o que tal controle de corpos tem a ver com pensamentos e comportamentos coloniais? O filósofo Malcom Ferdinand nos esclarece, em seu livro “Uma ecologia decolonial” (2022, p. 17): “as destruições ambientais não atingem todo mundo da mesma maneira, tampouco apagam as destruições sociais e políticas já em curso” e que há uma “ausência gritante de pessoas Pretas e racializadas tanto nas arenas de produção de discursos ambientais como nos aparatos teóricos utilizados para pensar a crise ecológica” (p. 18). Vemos então, neste caso, mais do que um controle humano exercido sobre a natureza: um controle do homem branco sobre outros corpos através da natureza”. Ou seja, só seria possível evitar a consequência catastrófica prevista para o mundo se diluirmos as marcações

de raça, gênero e classe – resistentes de uma herança colonial –, como modo de transformar pensamentos e comportamentos. E mais do que isso: reconhecer os saberes e contribuições de povos originários para a natureza e, conseqüentemente, para a vida na Terra, bem como cultura. Com tal urgência, vemos um aumento da visibilidade de produções artísticas que recriam entidades ancestrais e utilizam seres elementares como existências visíveis, saberes legítimos e como parentes da terra, da floresta, da natureza.

No caso das obras apresentadas neste artigo, Mendieta é *una* com a terra; Panema é entidade da natureza e da arte que resiste à colonização, esta que seria a grande responsável pelas diferenças de classes, raças, gênero e da qual seria a razão principal do modelo sócio-econômico que destrói nossas florestas, paisagens etc.; e Uýra Sodoma seria o espírito vivo que surge com determinadas aparências a depender do solo/território onde “nasce”, como uma espécie de árvore que cresce e se desenvolve a depender do solo onde sua semente foi semeada ou sua raiz foi plantada. Enquanto entidades, Ana Mendieta se apresenta como Ana Mendieta igualmente – ou seja, Mendieta artista e Mendieta enquanto corpo performático não se dissociam, pelo contrário, trata-se de uma única pessoa e *persona*; No caso de Panema, Panema é Panema e eu sou a artista proponente que empresta meu corpo para a entidade Panema – ou seja, sugiro entidades diferentes, com traços em comum, ocupando o mesmo corpo em momentos diferentes; e no terceiro e último caso, Emerson Pontes reúne dois espíritos em seu único corpo: Emerson e Uýra – ou seja, uma pessoa e uma *persona*, com um espírito cada, ocupando o mesmo corpo ao mesmo tempo, embora um ou outro seja evocado em diferentes situações. Agora, determinadas noções de entidade, nas produções artísticas, poderiam pressupor também certas noções de ficção devido a essas diferenças entre pessoas e *personas* e aos misticismos, mitos e lendas provenientes delas?

Contudo, devido a abrangência de assuntos levantados e discutidos aqui, encerro este artigo deixando-o relativamente em aberto e expondo tal inquietação como um motim de um possível outro artigo que dialogue com este.

## Referências

CASTRO, Viveiros de. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. In: **Mana**. 1996, vol. 2, n. 2, p.115-144.

COSTA, Erika Villeroy da. **Ana Mendieta – Corpo e performatividade**. 2016. 26 f. Monografia (Licenciatura Plena em Dança) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro capital, 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/28651025/Ana\\_Mendieta\\_-\\_Corpo\\_e\\_Performatividade](https://www.academia.edu/28651025/Ana_Mendieta_-_Corpo_e_Performatividade)>. Acesso em: 18 fev. 2023.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; RECOBA, Karolayne de Lima; BUSATTO, Alice da Cruz. **Ecos da Revolução: a invasão da Baía dos Porcos na grande imprensa brasileira**. In: **Temporalidades – Revista de História**. 2021, Ed. 35, v. 13, n. 1, p. 574-602.

INÁCIO, Sara Cardoso. **Terra na arte contemporânea**. 2016. 95 f. Dissertação (Mestrado em Escultura, Especialização em Estudos da Escultura) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, Portugal, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29164/2/ULFBA\\_TES\\_947.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29164/2/ULFBA_TES_947.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MEYER, James. **The Art of Return. The Sixties & Contemporary Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis**. 2012, n. 20, p. 105-118.

\_\_\_\_\_. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NETO, Geraldo Homero do Couto; ESTEVES, Janaína Di Lourenço. **Natureza e cultura: da rejeição à (re)construção**. **CSONline – Revista de Ciências Sociais**, 2019, n. 28, p. 156-176. Recuperado de: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17510>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PAGOTTO, Gislaïne. **Panema sem fronteiras**. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro De Artes, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina, 2018. Disponível em: <<https://gipagotto.com.br/wp-content/uploads/2022/10/Panema-sem-fronteiras-2018.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

STEINBERG, Leo. O plano do quadro de tipo flatbed. In: STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

## Sites

34ª Bienal de São Paulo – **Fundação Bienal de São Paulo realiza exposição coletiva no Pavilhão Ciccillo Matarazzo em novembro de 2020 como parte da programação da 34ª Bienal**: <<http://34.bienal.org.br/post/8413>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ARTISTAS LATINAS: **Ana Mendieta**: < <https://www.artistaslatinas.com.br/artistas-1/ana-mendieta>>. Acesso em: 16 de fev. 2023.

BBC News Mundo: **Ecos da Revolução**: <<https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-b3e123dd-b5ae-4c62-8d43-9fd15bfef127>>. Acesso em: 04 abr. 2023.

C&AMÉRICA LATINA: **Ana Mendieta**: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/ana-mendieta/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

DICIONÁRIO MICHAELIS UOL: **Entidade**: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/entidade>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

DICIONÁRIOS PORTO EDITORA: **Entidade**: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/entidade>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

\_\_\_\_\_: **Mito**: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

\_\_\_\_\_: **Misticismo**: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/misticismo>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

ELÁSTICA: **Uýra Sodoma: uma revolta organizada**, por Sofia Hermoso (2021): <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

FACEBOOK DA ARTISTA: **UÝRA Sodoma**: <[https://www.facebook.com/uyrasodoma/?locale=gl\\_ES](https://www.facebook.com/uyrasodoma/?locale=gl_ES)>. Acesso em: 21 fev. 2023.

G1 Globo: **Conheça Uýra Sodoma, a drag queen amazônica comprometida com a floresta**: <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2018/07/26/conheca-uyra-sodoma-a-drag-queen-amazonica-comprometida-com-a-floresta.ghtml?fbclid=IwAR1JQq49DnRJPjXZRvbNqT8GdoFo4hDEFqfcVgS8pwBusdC-y9WYq5Xs5ew>>. Acesso em: 03 abr. 2023.

GUGGENHEIM: **Ana Mendieta**: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

HAMMER CHANNEL: **Ana Mendieta**: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/ana-mendieta>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

INSTAGRAM **Uýra Sodoma**: <<https://www.instagram.com/uyrasodoma/>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES: **Programa Convida Uýra Sodoma**: <<https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma/>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE DO RIO: **Imagens que não se conformam**: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/imagens-que-nao-se-conformam/>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

PRÊMIO PIPA: Uýra Sodoma. Disponível em: < <https://www.premiopipa.com/uyra/>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

REVISTA DAS ARTES – **Uýra Sodoma**. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

REVISTA HÍBRIDA – **O grito da Amazônia em Uýra Sodoma**. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/drag-quem/o-grito-da-amazonia-de-uyra-sodoma/>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

SHE'S BEAUTIFUL WHEN SHE'S ANGRY: Site do documentário **She's beautiful when she's angry**: <<http://www.shesbeautifulwhenshesangry.com/>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

**She's beautiful when she's angry**. Filme. Dir. Mary Dore. Estados Unidos. Prod. Mary Dore e Nancy Kennedy. International Film Circuit. 2014. Disponível no YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-n829QzZ58>>. Acesso em: 16 fev. 2023. (Documentário).

TATE: **Ana Mendieta**: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/ana-mendieta-11167>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

\_\_\_\_\_: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>>. Acesso em: 05 abr. 2023.

THE ART STORY: **Ana Mendieta**: <<https://www.theartstory.org/artist/mendieta-ana/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

THE HEROINECOLLECTIVE: **Biografia: Ana Mendieta – Artista**: <<http://www.theheroinecollective.com/ana-mendieta/>>. Acesso em: 19 fev. 2023.

YOUTUBE IMOREIRASALLES: **Programa Convida: Uyra Sodoma**: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0&t=290s>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

YOUTUBE VIVIEUVI: **Ana Mendieta – arte e feminismo #vivieuvi**: <<https://www.youtube.com/watch?v=QdHIs39qOY8>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

Recebido em: 22/02/2023  
Aceito em: 25/03/2023

## PERFORMANCE ARTE: PRÁTICAS SIMULTÂNEAS, COLETIVAS E COLABORATIVAS

Eduardo Cardoso Amato<sup>1</sup>  
Amábilis de Jesus da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca traçar uma breve panorâmica de alguns encontros de artistas da performance arte e os modos de existência nas práticas simultâneas, coletivas e colaborativas. Tendo por recorte algumas ações que de certa forma estão conectadas entre si, procuramos salientar os pressupostos adotados, as estratégias de aproximação, periodicidade e as dinâmicas, desde *open source performances*, *open sessions*, *gatherings*, etc. Em certos momentos a cronologia torna-se importante, sobretudo, porque vários dos encontros serviram como inspiração, ou até suporte, para novas iniciativas. Há ainda encontros que interligam os demais, gerando uma espécie de ponto central. Na segunda parte, um dos autores traz o relato de sua participação em alguns dos eventos com o objetivo de exemplificar as formas de articulações e de negociações no âmbito artístico. Ou seja, como as estruturas propiciam metodologias que, mesmo permitindo a individualidade, são voltadas para a coletividade. Também apresentamos, minimamente, as bibliografias indicadas nos sites ou nos programas dos eventos.

**Palavras-chave:** performance arte; práticas coletivas; práticas simultâneas; práticas colaborativas.

---

<sup>1</sup> Eduardo Cardoso Amato é artista da performance arte, mestrando do programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná, *Campus* de Curitiba II. Desde 2014 é coordenador do PF espaço de performance art etc - Curitiba. E-mail de contato: eduardocardosoamato@gmail.com

<sup>2</sup> Amábilis de Jesus é doutora em Artes Cênicas/Figurino pela UFBA, mestre em Teatro pela UDESC, especialista em Fundamentos Estéticos para a Arte-Educação pela FAP, licenciada em Artes Plásticas pela UFPR. Desde 1996 é professora no Colegiado de Artes Cênicas da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP, das disciplinas de Figurino, Cenografia e Estudos da Performance. E-mail para contato: amabilis.jesus@gmail.com



## PERFORMANCE ART: SIMULTANEOUS, COLLECTIVE AND COLLABORATIVE PRACTICES

**Abstract:** This article seeks to draw a brief overview of some meetings of performance art artists and the modes of existence in simultaneous, collective and collaborative practices. Taking into account some actions that are somehow connected to each other, we seek to highlight the assumptions adopted, the approximation strategies, periodicity and dynamics, from open source performances, open sessions, gatherings, etc. At certain times, the chronology becomes important, above all, because several of the meetings served as inspiration, or even support, for new initiatives. There are also meetings that interconnect the others, generating a kind of central point. In the second part, one of the authors reports on his participation in some of the events with the aim of exemplifying the forms of articulations and negotiations in the artistic field. That is, how the structures provide methodologies that, even allowing individuality, are geared towards the community. We also present, at a minimum, the bibliographies indicated on the websites or in the programs of the events.

**Key words:** performance art; collective practices, simultaneous practices; collaborative practices.

## Considerações iniciais

A mente humana, uma vez ampliada por uma nova ideia,  
nunca mais volta ao seu tamanho original.

16      24      30      31      44      47<sup>3</sup>

Com o desejo de escrever sobre as dinâmicas de alguns encontros de artistas da performance arte, tendo em vista as estratégias e os modos de operar, Eduardo Amato e eu optamos pela palavra “conexão” como um jogo e como ponto de partida, porque buscávamos um vínculo entre nossas pesquisas. Durante as conversas tal palavra passou a servir como um dispositivo para que elencássemos os eventos a serem analisados. Deparamo-nos com um circuito de ações que pareceu-nos adequado ao que buscávamos, por atender aos critérios estipulados: um/a de nós deveria ter participado das práticas e o/a outro/a deveria conhecer algum/a participante, ou o grupo propositivo, gerando um elo.

Para além destes critérios, os encontros aqui analisados estão interligados, gerando uma rede, seja por terem sido fundados com tal propósito, seja porque os/as participantes passaram a propor ações em outros espaços/cidades mantendo os princípios dos eventos, ou, ainda, por convidarem membros dos grupos para estarem presentes nessas outras práticas.

Propostos por grupos, coletivos e movimentos, os encontros diferem nos seus modos de existência. Quanto à periodicidade, por exemplo, que podem ocorrer nas mudanças de estações, mensalmente, anualmente, ou a depender das iniciativas dos/as proponentes. Quanto às estratégias de aproximação, que variam entre editais, convites, chamadas em redes sociais e outros. Quanto aos procedimentos, desde sessões abertas, ações abertas, cooperação aberta e processo de prática ao vivo. Quanto às instruções, planos de ação ou pistas, variam de acordo com os pressupostos, como por exemplo, aqueles que têm intenção de se relacionar com o espaço específico, com objetos, com o tempo, e outros.

Na primeira parte do texto trazemos uma panorâmica dos eventos escolhidos e reunimos dados que respeitam às práticas coletivas, simultâneas e

---

<sup>3</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

colaborativas. Também trazemos algumas bibliografias citadas pelos grupos, coletivos e movimentos como estruturantes de seus propósitos, como disparadores de ações ou como apoio para as reflexões dos/as participantes.

Na segunda parte, optamos por um relato de Amato, visando facilitar a exemplificação de como podem ocorrer os convites, chamadas e aproximações, assim como as articulações das práticas no âmbito artístico. Ou seja, a descrição de algumas de suas participações intenta mostrar as duas vias: como as estruturas metodológicas abrigam as ações individuais para formar a totalidade; e disponibilidade para a colaboração, a partilha e a experimentação na condição de acontecimento.

### ***Kunst der begegnung (a arte do encontro)***

Siga os bons e aprenda com eles.

18    22    29    33    34    47<sup>4</sup>

Boris Nieslony é um artista da performance arte, nascido em Grimma, Alemanha, em 1945, e conhecido por suas performances provocativas e experimentais, que exploram os limites da arte e da identidade pessoal. Em 1985 funda, juntamente com Zygmunt Piotrowski, o Black Market, para trabalhar questões relacionadas ao encontro – em alemão *begegnung*.

Foi em 1990 que o encontro passou a ser chamado de *Black Market International* (BMI), em função da participação de vários/a integrantes de outros países. Atualmente são membros: Marco Teubner (Alemanha), Helge Meyer (Alemanha), Jacques M. van Poppel (Holanda), Elvira Santamaría Torres (México / UK), Julie Andrée T. (Canadá), Jürgen Fritz (Alemanha), Boris Nieslony (Alemanha), Alastair MacLennan (UK), Myriam Laplante (Canadá / Itália) e Roi Vaara (Finlândia)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://i-pa.org/black-market-international/>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

Na tradução do texto *History, Occasion and Facts in The Art of Begegnung*, de Boris Nieslony<sup>6</sup>, Jürgen Fritz (s/d, s/p) aponta que a palavra *begegnung* aproxima-se da definição das *communitas* de Victor Turner (1974), em que os rituais servem como um espaço de liminaridade, oportunizando aos sujeitos uma condição transitória, uma espécie de “morte social”, já que nesses momentos destituem-se de suas posições sociais.

Esta condição de agrupamentos pelas *communitas* como sendo uma antiestrutura, estabelece certo isolamento da sociedade e influi depois na posição social que será assumida após algum ritual de passagem, pelos vínculos que se formam entre os indivíduos, ou mesmo grupos sociais, ao compartilharem momentos ritualizados, como uma condição liminar.

No texto *Black Market International: Structure and Anti-Structure, A subjective view on the collaboration of Black Market International*, Helge Meyer (2010, p. 03-20) tenta dar uma ideia do que são e como ocorrem esses encontros do *BMI*. Segundo Meyer:

As performances do *Black Market International* não são o trabalho de um grupo. Neste ponto, parece relevante definir o termo “grupo”: pode-se falar de um grupo social quando 3 ou mais pessoas, parecendo estar diretamente relacionadas, se encontram. O *BMI* não trabalha com esse tipo de relacionamento quando eles entram no espaço de trabalho. Amizade, amor e ódio ficam fora. Emoções e relações devem se fundir no processo de se tornarem imagens.

O autor comenta que as performances não são planejadas. Os/as artistas encontram-se no espaço com seus materiais e suas ideias e decidem começar. Eles/elas tornam-se o *Black Market International*. Depois de um tempo, “uma hora e meia (mais ou menos) as ideias não são mais o conteúdo principal do encontro... Aí é quando as coisas começam a acontecer” (MEYER, 2010, p. 04).

Na continuidade, o autor reflete que se trata de um tipo de comunicação não verbal, sendo a fala a própria imagem, através do compartilhamento dos materiais e da presença de cada um/a no espaço, para expandir visualmente os

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://www.asa.de/magazine/iss2/11boris\\_history.htm](https://www.asa.de/magazine/iss2/11boris_history.htm)>. Acesso em: 05 dez. 2022.

limites do encontro. Em seu website<sup>7</sup>, Helge Meyer apresenta os 15 princípios do *BMI*, escritos por Michael LaChance (ANEXO 01) e aqui resumidos:

1º é o privilégio do encontro.

A arte do encontro torna-se uma política de *comunitas*. Os membros não têm um tema comum; eles trabalham em cooperação aberta, ainda que não seja frequente que sejam produzidos coletivamente;

2º é a diversidade de impulsos iniciais.

Cada membro pode trazer seu próprio impulso. Um evento *BMI* pode receber convidados que trarão seus próprios impulsos, mas a autonomia inicial deve seguir seu curso; o performer é um veículo de experimentação;

3º é o paralelismo das performances.

Podemos imaginar muitos atores no mesmo palco, cada um recitando sua própria peça. A condição-acontecimento nos lembra a condição humana, cada um sendo absorvido por sua própria existência, cada um desafiando o fio de sua própria existência;

4º é que o *BMI* trata-se apenas de uma ideia artística, uma hipótese criativa que não poderia ser fundamentada em certezas que devem ser verificadas em projetos futuros que precisam de vínculos que não sejam baseados em nossas origens culturais;

5º é que o artista deve ajustar sua presença na maneira como sente o espaço e na maneira como cria uma duração no tempo por meio de suas ações;

6º é que todo o processo não deve terminar em uma síntese (uma demonstração, uma moral...), a indeterminação do evento deve ser mantida;

7º é que o tempo não é dissociável da presença elementar do artista com o público, quando ambos negociam a presença um do outro;

8º a exploração de dimensões étnicas e culturais que se perdem no rastreamento usual que fazemos com as marcações etnoculturais mais atuais;

9º é que a performance é uma investigação das formas de atenção, desde a atenção reflexiva ou meditativa até uma atenção puramente instintiva;

10º é que tudo deve ocorrer na vida;

11º estipula que é no seio da solidão total que podemos encontrar a maior concentração que podemos alcançar o ser-entidade máximo e realizado;

12º visa manter a performance em um paradoxo ontológico: a ambivalência do ser e do não-ser, do visível e do invisível – tentando dar forma a um terceiro elemento, o de uma existência diferenciada, de uma emergência constantemente iminente;

13º é a performatividade de uma transmissão direta, onde dizer é fazer e fazer é dizer;

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://i-pa.org/black-market-international/>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

14º é que devemos ficar longe da linguagem comum; devemos praticar um jogo de provocações não comunicativas que criam no final um déficit de interpretação, um impedimento de audição e um embaraço espiritual;

15º é que tudo é possível. O simples fato de lembrar isso durante uma performance significa incitar o choque. Está colocando sobre nós o peso da imensidão da realidade. Então, a sala parece pequena, a ação parece insignificante e nosso conhecimento parece inútil.

Anos mais tarde, em 2021, em Belfast (Irlanda do Norte), surgiu o Bbeyond, uma organização dedicada à performance. *Pani: Performance Art Northern Ireland* (2015) foi sua primeira publicação, e foi desenhada como sua introdução. Nela, o artista Brian Connolly (2015, p. 05) parte de um vazio nas seções das Artes em Belfast. Um vazio de oportunidades, para aquilo que fosse mais experimental. Vazio que obrigou muitos/as artistas a criarem seus próprios caminhos. E em função disso, houve um agrupamento de artistas e foram gerados projetos independentes e novos eventos.

Desta empreitada surgiram redes e organizações, como resultado dos desejos e interesses individuais de artistas, a exemplo do Bbeyond. Outro fator que interferiu foi a fala feita pelo artista Artur Tajber (Polônia), em 1998, no *Catalyst Arts* (Belfast), sobre uma possível ligação mais formal entre Belfast e Cracóvia, com base em projetos anteriores entre artistas das duas cidades. Contudo, a proposta de Tajber não vingou de imediato. Levou ainda um tempo para que Brian Patterson (UK) e Malgosia Butterwick (Polônia) começassem a realmente discutir sobre a criação de um projeto em comum.

O Bbeyond age como fonte de conexão entre artistas e grupos de performance, no âmbito local, nacional e internacional, compartilhando as atividades de diferentes âmbitos – práticas, discussões, publicações. Nas reuniões regulares de comitês, os membros trazem propostas, muitas delas aprovadas e desenvolvidas, às vezes com a participação contínua dos/as artistas propositores/as.

Em 2006, o Bbeyond recebeu um patrocínio do *Arts Council of Northern Ireland*, que possibilitou uma série de projetos para desenvolvimento da performance arte em Belfast. E em 2007, Boris Nieslony ministrou uma oficina sobre *open source performance*, de quatro dias, no *Crescent Art Centre*. A apresentação

final do workshop foi na *Custom House Square* e os participantes realizaram performances simultaneamente, durante cinco horas, no dia 09 de março.

Também em Belfast, a artista irlandesa Sinéad O'Donnell promoveu o *Ex-Site*, projeto de nove encontros. Em cada encontro era sorteado o lugar onde ocorreria o próximo. Naquele momento os/as artistas performavam individualmente e simultaneamente, e a partir de 21 de junho de 2008 esta prática transformou-se no *Performance Monthly Meetings*, com objetivo de acionar sessões abertas de artistas mensalmente em Belfast.

### **OPEN SOURCE (CÓDIGO ABERTO)**

Antes de começar o trabalho de modificar o mundo,  
dê três voltas dentro de sua casa.

07    08    14    16    20    43<sup>8</sup>

O PAErsche, laboratório de ação na região do Reno (Rhine-Ruhr, Alemanha), foi fundado em 2010 por Boris Nieslony, Carola Willbrand, Elke Mark, Karin Meiner, Marita Bullmann, Evamaria Schaller, Rolf Hinterecker, Frank Homeyer, Michael Dick, Mark Met e Susanne Helmes, tendo por perspectiva eixos de trabalho direcionados em conferências, oficinas, laboratórios, festivais e encontros para práticas em *open source*, termo adaptado daquele originado no campo da computação.

*Open source* é usado para descrever projetos de *software*, cujo código-fonte é disponibilizado ao público, permitindo tanto que se possa ver como o *software* foi escrito quanto fazer alterações, modificações, e a redistribuição deste. Ou seja, o princípio básico é o da forma aberta. O movimento *open source* surgiu no final dos anos 1990 como uma alternativa ao modelo tradicional de desenvolvimento de *software*, que é pautado na propriedade privada e restrições de uso. Em vez disso, o movimento defende a ideia de que o compartilhamento de código-fonte e a

---

<sup>8</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.



colaboração aberta podem levar ao desenvolvimento mais rápido e mais inovador de *software*.

Sobre os modos de operar em *open source performance*, Elke Mark (2020), também integrante do PAErsche, comenta que é proposto um local e uma data no qual os códigos de cada um/a são compartilhados para a negociação desse tempo/espaço coletivo. Um membro do PAErsche inicia uma ação e outras pessoas se integram conduzidas por seus impulsos individuais. Essas ações duram em torno de 2 a 3 horas e se orientam nos processos, não no resultado:

Uma pessoa abre o “campo” com uma performance arte ou ação, e outros participantes se juntam, seguindo seus próprios impulsos. Como o deslocamento escultural de um móvel ou até mais como um enxame, o resultado é uma assemblagem na qual todos os participantes se movem e agem. (MARK, 2020, p. 01).

Em *open source performance* cada artista contribui ao manter suas especificidades e perspectivas. Porém, ao estabelecer contato com os códigos de outros/as, ou mesmo estando os seus códigos disponíveis para a alteração por outros/as, uma rede se forma, em colaboração aberta e inclusiva.

Os variados formatos de encontros formaram uma teia, propiciando ou inspirando novos outros: o *OPEN ACTION*<sup>9</sup> (Victoria, Canadá), por exemplo, foi iniciado em 2010 por Judith Price, John G. Boehme e Grace Salez depois do contato com o Bbeyond. Dedicado a ações de *site-specific* realizadas em espaços públicos, o evento mensal acontece em local selecionado, na cidade de Victoria, Canadá.

Segundo seu próprio website, *Performance Art Bergen* (PAB) é uma organização fundada em 2011 (Bergen, Noruega), pelos/as artistas Kurt Johannessen, Agnes Nedregård, Karen Kiphoff, Rita Marhaug, Benedicte Leinan Clementsen, Robert Alda e a produtora Marianne Rønning.

Anette Friedrich Johannessen (Noruega), desde 2012, propõe o *Open Session* ou “PAB OS”, inspirado nos encontros mensais do Bbeyond. Segundo o website, o evento atua como um “espaço de arte livre e experimental, aberto a

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://www.grace-exhibition-space.com/performance.php?event\\_id=675](https://www.grace-exhibition-space.com/performance.php?event_id=675)>. Acesso em: 05 dez. 2022.

performers, artistas e público com interesse em performance arte (...) e concentra-se principalmente em performance em espaço público”. Ainda segundo o website: “O conceito é inclusivo e aberto, então os artistas da performance arte podem ter uma arena para testar novas ideias e trabalhar livremente com sua intuição e uns com os outros”<sup>10</sup>.

Em 2013, o PANCH (PERFORMANCE ART NETWORK CH) inicia em Winterthur (Suíça) o *The Gathering*, prática colaborativa na qual: “Até 20 artistas se apresentam em diferentes constelações juntos durante várias horas no espaço público (*Open Source Performance*)”<sup>11</sup>, organizado normalmente duas vezes por ano pelos artistas suíços Gisela Hochuli e Dominik Lipp.

Marita Bullmann organiza, em Essen (Alemanha), desde 2013, o *Interval*, festival para artistas internacionais da performance arte, na região do Reno (Rhine-Ruhr, Alemanha), que propõe além de trabalhos individuais, a chance de trabalhar junto aos performers do PAErsche ao ar livre. Em 2017 os membros do PAErsche – Boris Nieslony, Evamaria Schaller, Karin Meiner, Marita Bullmann e Thomas Reul – vieram para Curitiba como convidados da *Temporada de Performance*, organizada pela parceria entre a plataforma PAErsche, a Farol Arte e Ação, coordenada por Margit Leisner, e o p.ARTE, coordenado por Fernando Ribeiro. Na Temporada, aconteceu o *workshop PAErsche LAB // Oficina de Performance*, com base no conceito de *Open Source Performance* (Código Aberto). Depois Thomas Reul, Boris Nieslony, Karin Meiner, Marita Bullmann e Anja Ibsch (Berlim) estiveram no Chile. Lá, Marcelo Díaz e Valentina Molina fundaram o *Laboratorio Abierto de Performance* (Valparaíso, Chile), com práticas em performance aberta.

Outros exemplos do impacto gerado pelas ações do PAErsche são as formações do *The Originals* e *in\_Process Live Art Practice*. Os/as artistas hongkongueses Chen Shisen (Sanmu), To Yeuk e Nanxi Liu participaram de um dos laboratórios do PAErsche, com dois dias de exploração, em Burgbrohl, no ano de 2017. Com isso deu-se a formação do *The Original* por três artistas de Hong Kong –

---

<sup>10</sup> PAB OS - PAB: Open session. **Performance Art Bergen**, Bergen, 2018. Disponível em: <<https://performanceartbergen.no/en/about/projects/pab-os-pab-open-session/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

<sup>11</sup> COLLABORATIVE PRACTICE. **PANCH**, Basel, 2013. Disponível em: <<https://panch.li/panch-activities/collaborative-practice/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

Chen Shisen (Sanmu), Lai Chun Ling, e To Yeuk. Comprometidos com as artes visuais, a coleta de informações sobre a performance arte e a comunicação, focam na cultura local, eventos sociais e ecologia artística nos processos de criação.

Já o artista indiano B. Ajay Sharma, que participou de uma oficina sobre open source performance, também em 2017, cria o *in\_Process Live Art Practice*, no ano de 2018, em Nova Deli (Índia), tendo por método de trabalho o compartilhamento do tempo, dos objetos e dos corpos no espaço. O texto publicado no site, editado por Indira Prasad, B. Ajay Sharma e Sarvesh Wahi, esclarece que:

Qualquer pessoa que esteja disposta a se envolver no processo, repetição ou duração para entender a materialidade/ corporeidade do som, texto, imagem, espaço e noções de emoção na performance art ou arte ao vivo, pode se tornar parte do “In\_process Open source”.<sup>12</sup>

Mesmo tendo uma relação direta com o *open source*, aos preceitos são acrescentados outras intenções:

Especificamente, estamos olhando para um processo hipotético, ou seja, como as aparências cinestésicas (perceptivas) do corpo em paisagens sociopolíticas se envolvem de maneiras diferentes como interpretações. Isso invariavelmente veria como a colaboração com a reinterpretação do espaço, a historicidade do lugar e a representação no processo artístico, poético, performativo, torna-se um processo de observação. Esta é, portanto, uma investigação poética e artística do tempo-lugar junto com a historicidade e manipulação da história de lugares, pessoas, eventos e narrações. Em outras palavras, como um corpo enfrenta tudo isso na construção sociopolítica e na reconstrução do tempo. Esses espaços abundantes são na verdade metáforas da terra de ninguém, ou alienação paranoica do corpo, ou estado e desolação no tempo. Esta hipótese inclui diferentes observações e formas de praticar a performance, vídeo, texto e som, como parte do processo de performance. (SHARMA, 2018, s/p).

### Espaço social incomum

---

<sup>12</sup> SHARMA, B. Ajay e WAHI, Sarvesh. Home. *In\_process Live Art Practice*, Nova Deli, 2018. Disponível em: <<https://inprocessopensource.wordpress.com/home/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

Pense antes de falar, mas não fale tudo o que pensar.

03    17    20    49    56    59<sup>13</sup>

O *ContemporãoSP* é um espaço de arte independente, voltado para a performance, participação e performatividade, proposto por Yiftah Peled e Elaine Azevedo. As atividades iniciadas na cidade de Florianópolis (SC), em 2009, tiveram continuidade a partir de 2013 em Vitória (ES), sob a coordenação do Grupo 3P, e desde 2018 tem sua sede em São Paulo (SP). O espaço acolhe encontros, construções coletivas de conhecimentos e ideias e grupos de estudos sobre esses temas.

Com configurações diversas, alguns dos encontros surgiram da parceria entre os Grupos de Pesquisas *ImagiNatur – Imagens da Natureza* (Universidade de São Paulo – USP) e *3P – Práticas e Processos da Performance* (Universidade Federal do Espírito Santo – UFES). Exemplo disso foi *Contra X Tempo* (2018), performance coletiva que consistiu num circuito de ações individuais executadas simultaneamente no mesmo espaço. Cada artista iniciava em uma determinada localização do *Contemporão*, trocando-a ao sinal sonoro de uma espécie de gongo em metal. Com a troca de lugar também incorporavam a proposta de outro/a integrante. Participaram deste evento: Hugo Fortes, Yiftah Peled, Marcos Martins, Tiago Cardoso Gomes, Luciana Magno, Leandra Espírito Santo e Síssi Fonseca.

Desta prática resultou a publicação do artigo *A Partilha do comum na performance Contra X Tempo: processo criativo e colaborativo como ato estético e político*, escrito por todos/as os/as participantes. Conforme os/as autores/as: “O trabalho lidou com a qualidade central da ação política -alteridade – o estado que se constitui através de relações de diferença ou a capacidade de colocar-se no lugar do outro e partilhar o espaço comum” (FORTES et al, 2019, p. 01)

Diferentemente dos encontros descritos nos itens anteriores, nos quais os modos de operar já são dados à priori, como, por exemplo, no *open source*, em que os códigos de cada participante são compartilhados para a negociação do

<sup>13</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

tempo/espaço coletivo, em *Contra X Tempo* a discussão dos procedimentos ocorreram como processo de criação. Ou seja, foram realizadas várias reuniões para firmar as condições de partilha daquela que seria uma sessão única:

Pensamos primeiramente em habitar conjuntamente o espaço durante um certo tempo para criarmos nossas proposições performáticas. Posteriormente revelou-se mais viável a ideia de se apresentarem várias *performances* individuais ao mesmo tempo, que, ao final, se constituiriam como uma grande *performance* coletiva (FORTES et al, 2019, p. 61)

Dentre as referências trazidas pelos/as autores/as, dois textos merecem destaque. O primeiro deles é o de Adélia Nicolete, *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático* (2002), e vale ser citado aqui por buscar esclarecer as vivências em uma e outra perspectiva. Embora demarcado no campo dos estudos teatrais e, sobretudo, voltado para o campo da dramaturgia, as discussões contemplam as demandas contemporâneas sobre o trabalho em conjunto nas artes. As questões levantadas sobre autoria, as dinâmicas, as diferenças nos processos e nas intenções finais, em muito somam para o aprofundamento das investigações das práticas de encontros.

O segundo é o texto *A partilha do sensível: estética e política* (2005), de Jacques Rancière, do qual os/as artistas-autores/as se apropriaram para tratar de partilha, participação e colaboração na performance. Rancière aborda os aspectos sociopolíticos, explorando-os e deixando entrever algumas camadas que nem sempre são percebidas nos processos coletivos. Se há algo em comum e partilhado por todos/as, qual parte e a quem é destinada? Junta-se à pergunta as relações com o espaço, com o tempo, formas de atividades e modos de atuação. Sobre isso os/as artistas-autores comentam:

A maneira como cada um participa dessa partilha nunca é igual para todos os participantes do espaço comum da sociedade. Esse desequilíbrio entre as formas de participação social, que depende das relações não harmônicas do trabalho e dos níveis de autonomia dos sujeitos na sociedade, é o que torna essa partilha sempre política. A arte, além de ser uma forma de partilhar o comum, é uma maneira de tornar visíveis as formas de participação na vida social. Ao refletir o ambiente social em sua multiplicidade, as práticas artísticas “representam e reconfiguram as partilhas” do espaço comum. (FORTES et al, 2019, p. 67)

*Contra X Tempo* buscou lidar com o desequilíbrio entre os vários acontecimentos no espaço, desde as ações individuais, aos dispositivos com os quais todos/as deveriam interagir, às imprecisões nas instruções que geravam certa liberdade de interpretação ou de subversão. Juntas as ações se mostravam como uma totalidade íntegra ao tempo que também eram compostas pela multiplicidade.

## COMO FUI PARAR LÁ

Espere pelo mais sábio dos conselhos: o tempo.

24    25    31    32    44    59<sup>14</sup>

Em fevereiro de 2022, fui para o Reino Unido a convite de Sandra Johnston (Irlanda do Norte) e Alastair MacLennan (Escócia) para receber uma mentoria de ambos.<sup>15</sup> Dada à grande empreitada da travessia de um continente para outro, lá chegando busquei entrar em contato com o máximo de pessoas e entender como ocorrem os encontros e também projetos com propósitos diferentes. Isso foi importante porque muitos dos encontros são fechados para os/as integrantes dos grupos, outros abrem inscrições via plataformas, e outros se dão por meio de convites dirigidos.

Foi através de Marita Bullmann que conheci o projeto *SITE*, iniciado por selina bonelli<sup>16</sup> (UK), Helen Davison (UK), Ash McNaughton (UK) e Alicia Radage (UK) em 2018. O objetivo do projeto é convidar artistas a criar performance arte responsiva em locais de interesse sócio-histórico, arquitetônico e ecológico, por meio de ações, gestos e intervenções. Sendo que cada sessão acontece em um local diferente e é aberta a todos os artistas que trabalham ou estão interessados em

<sup>14</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

<sup>15</sup> Sandra Johnstons é professora na Ulster University e Alastair MacLenann é professor emérito da Ulster University. Ambos aceitaram fazer uma mentoria dos meus estudos artísticos para o desenvolvimento da pesquisa no Programa de Mestrado em Artes da UNESPAR – FAP, orientado por Amábilis de Jesus da Silva.

<sup>16</sup> bonelli utiliza o nome em minúsculo e os pronomes they/them na língua inglesa.

desenvolver práticas colaborativas de *Performance Art*. Inscrevi-me na chamada realizada por bonelli pelo *Instagram*, e fui até lá.

Encontramo-nos na estação de trem de Maidstone. bonelli nos hospedou em sua casa. De lá fomos para as falésias de Folkestone, por onde Napoleão tentou invadir a cidade no século XVIII. Ainda sob as reverberações da tempestade Eunice, que tinha atingido toda a região, o encontro que foi remarcado duas vezes acabou acontecendo sem a participação de algumas pessoas que não conseguiram chegar até lá. Além disso, o clima rude nos obrigou a adaptar as proposições, pois nossos materiais tinham sido molhados. Repensamos tudo, na hora, e na chuva. Estavam presentes: selina bonelli (UK), Clara Cheung (HK), Helen Davison (UK), Ash McNaughton (UK) Renata Silvério (BR/UK) e eu.

Em setembro de 2022, por ocasião de um projeto de residência, *Live Art Ireland*, no espaço Milford House, em Borrisokane (Irlanda), voltei ao Reino Unido e novamente estive com selina bonelli para outra prática de performance. Isso exemplifica como os vínculos vão sendo criados, assim como se dão as participações de artistas de outros países. Nem sempre há um convite oficial ou um órgão financiador. Muitas das vezes, quando um/a performer chega em determinada cidade, há uma rede de artistas que também podem criar situações e eventos, aproveitando sua estadia.

Desta vez, bonelli propôs o *SITE: FAULT LINES*, numa pedreira ativa em Carriers de Dannes (França) e uma já desativada em Kent (UK). Parte da sinopse e biografia do projeto (2022, s/p) dizia:

Cada artista entra na performance sem ter expectativas prévias ou ideias pré-concebidas, desconsiderando qualquer abordagem orientada para resultados. Os artistas trabalham com o que surge e é oferecido no momento, por meio de respostas diretas ao site, aos materiais e uns aos outros. Objetos e materiais limitados foram trazidos para cada performance, a maioria dos materiais sendo encontrados e adquiridos em cada local, enquanto alguns viajam entre os locais. A troca e transformação de matéria orgânica e material reflete e reconhece a correspondente geologia, vida selvagem e presença humana em ambas as áreas. Ao adotar uma abordagem ecológica queer, *FAULT LINES* revela o potencial para explorar como as conexões geológicas podem oferecer encontros recíprocos e maneiras pelas quais podemos aprender com a descoberta de camadas de histórias comprimidas.



Participaram desta prática: selina bonelli, Ash McNaughton, Helen Davison e eu. Fenia Kotsopoulou (Grécia) e Daz Disley (UK) nos acompanharam para fazer a documentação em vídeo. A documentação acabou por integrar o *SALT + EARTH Festival of Landscape, Seascape and the Environment* (23 - 25/09/2022), na Block 67, na cidade de Folkestone, UK. Depois integrou o *Cine+Perfo Festival internacional de Performance-art y Formatos Audiovisuales*, organizado por Graciela Ovejero.

## Perfolink

Quem olha para fora sonha; quem olha para dentro acorda.

15    25    26    44    52    59<sup>17</sup>

*Collaborate 2* foi a segunda edição do festival online internacional de performance arte organizado pelo Perfolink, plataforma latino-americana de performance arte dirigida por Alexander del Re (Chile). Apresentado em duas partes, a primeira consistiu num convite dos/as artistas-curadores integrantes do Perfolink para que artistas-convidados apresentassem uma performance em 2022. Na segunda parte, os/as artistas-curadores/as e artistas-convidados/as colaboram na criação de outro trabalho. Fui convidado por Verónica Cruz (Chile). Havíamos nos conhecido durante o *Taller intensivo de arte de Performance* ministrado por ela, Alexander del Re e Héctor Ibáñez, no inverno de 2019 (Santiago, Chile). Depois ela esteve em Curitiba para a 14º Bienal Internacional de Arte Contemporânea, em 2019, com curadoria de Fernando Ribeiro.

No *Collaborate 2*, primeiro performei *Presencia Remota* e para tal separei alguns materiais: dicionários, ventiladores, bandeiras, bolhas de sabão, grama para maquetes e velas. A ação consistiu em ler palavras do dicionário na frente do ventilador ligado, soprar bolhas em sua direção e pendurar as bandeiras nele. Enrolei-me nas bandeiras. Empilhei os dicionários, escalei os dicionários, coloquei-os na cabeça, equilibrei-os e derramei a grama para maquetes em cima. Apaguei as

---

<sup>17</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

luzes e acendi as velas. Apaguei as velas e desliguei a câmera. Tudo foi visto através de duas câmeras, uma fixa e uma presa ao meu peito, que acompanhava minha ação e mostrava algo mais próximo do que eu estava vendo.

Para a segunda parte, nossa colaboração se deu com a utilização de alguns dos objetos da primeira ação e também com outros, propostos em conjunto. Havíamos combinado quais seriam os materiais e que trabalharíamos simultaneamente na mesma ordem que eles fossem aparecendo. Também combinamos a duração. As demais informações são segredos. Constavam entre os materiais de Verónica Cruz e os meus: bandeiras, dicionários, bolhas de sabão, luz e escuridão e flores. Trabalhamos, simultaneamente, por 20 minutos, sem predeterminações do que faríamos com cada material.

Enquanto eu prendia flâmulas no meu corpo, Verónica prendia bandeiras no espaço. Enquanto eu falava palavras do dicionário, Verónica soprava bolhas de sabão. Apagamos as luzes: Verónica acendeu as velas, eu acendi as luzinhas de Natal, já enroladas na minha cabeça. Verónica cobriu a câmera com flores e eu abracei um buquê, e a transmissão foi interrompida. Depois do evento nos reunimos online com os/as demais artistas do festival para conversar sobre os trabalhos.

No artigo *O papel da amizade nos coletivos de artistas* (2004), a performer Claudia Paim aborda as relações de amizade nas iniciativas coletivas como estratégias de ação compartilhada. Referindo-se ao autor Francisco Ortega, Paim entende a prática da amizade como objeto de investigação:

A ética da amizade é a da liberdade e da incitação (e também excitação) comum. Esta ética pressupõe que cada um conceba, individualmente (mas no embate com o coletivo), a sua forma de relação, tornando a amizade um quadro multiforme de formas de vida onde não há primazia de uma sobre a outra ou a prescrição de uma única forma como verdadeira ou correta. É neste contexto da multiplicidade e das diferenças que se dá a amizade como uma prática política no ambiente público, uma alternativa de sociabilidade que permite a realização das estratégias coletivas de artistas que não necessitam, ou não desejam, o acontecimento de suas propostas em espaços institucionalizados ou mais convencionais ou que se propõem a pensar a arte de outras formas (PAIM, 2004, p. 02)

## Luz e escuridão: equinócios e solstícios

Serás próspero se guardares para o futuro.

16    22    28    34    39    46<sup>18</sup>

Existem várias regiões ao redor do mundo onde sítios arqueológicos e monumentos foram construídos de maneira a marcar os equinócios, ou seja, os dois momentos do ano em que o dia e a noite têm duração igual. Alguns exemplos mais conhecidos desses sítios incluem Stonehenge, Avebury e o Ring of Brodgar (Grã-Bretanha), Callanish (Escócia) e os observatórios pré-históricos de Newgrange e Knowth (Irlanda).

Esses sítios foram construídos há milhares de anos e são testemunhos da importância que as antigas culturas atribuíam aos equinócios. Muitos deles foram construídos de maneira a marcar o equinócio de primavera e o equinócio de outono, dois momentos do ano em que o sol cruza o equador celeste e a duração do dia e da noite é igual. Os sítios foram construídos de forma a aproveitar o movimento do sol durante esses períodos, criando fenômenos ópticos especiais e permitindo a observação precisa do movimento solar. Serviam para marcar eventos importantes, como a colheita e o início de uma nova estação, geralmente realizados com a participação de toda a comunidade, podendo incluir danças, cânticos, oferendas e outros tipos de celebração.

O desaparecimento (ou a diminuição) dos rituais de equinócios como elemento da vida cotidiana foi um processo que ocorreu ao longo de muitos séculos e envolveu uma série de fatores diferentes. Entre eles, mudanças nas práticas religiosas e espirituais das sociedades, o surgimento de novas crenças e filosofias, e o aumento da influência das religiões monoteístas. Outro fator importante foi o avanço da ciência e da tecnologia, que permitiu uma melhor compreensão do movimento do sol e da Terra e uma observação mais precisa dos fenômenos celestes.

---

<sup>18</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

No entanto, muitos desses sítios arqueológicos e monumentos continuam sendo lugares de peregrinação para aqueles que procuram uma conexão com o passado e com os ciclos da natureza. Eles também são um importante testemunho da sabedoria e da ciência das antigas culturas, e continuam sendo símbolos da conexão da humanidade com o mundo natural e os ciclos da natureza.

### Igual, mas diferente: equinócio

Não importa o tamanho da montanha, ela não pode tapar o sol.

18 26 40 42 55 60<sup>19</sup>

Em setembro de 2016, o Bbeyond empreendeu o primeiro *Same Difference: Equinox to Equinox*, com performances em 37 localidades em todo o mundo, contando com 275 artistas. Em 2017 durante o simpósio *Being in Public: Encounters Outer Place / Inner Space*, organizado pelo Bbeyond em conjunto com a Ulster University, o artista Chumpon Apisuk propôs a instauração de um dia de ações públicas para liberdade e democracia, nos equinócios de março e setembro. Assim o *Same Difference: Equinox to Equinox*, ocorrido em setembro de 2017, contou com 283 artistas de 45 cidades de 29 países, trabalhando juntos em espaços públicos<sup>20</sup>.

Assim, os equinócios de março e setembro vêm se constituindo num movimento através de sessões abertas em espaços públicos, em diferentes localidades, mantendo viva a ideia de um dia de ações públicas: pela liberdade e democracia, mantidos pelo projeto *Same but Different – Equinox*, organizados pelos/as artistas Marita Bullmann, Thomas Reul, Brian Patterson e Siobhan Mullen.

Marita Bullmann voltou à Curitiba em 2019 para o solstício de verão. O artista Matheus Henrique e eu performamos com Bullmann na Praça Rui Barbosa.

<sup>19</sup> Biscoito da Sorte Indústria e Comércio de Alimentos Ltda., São Paulo, SP., Brasil.

<sup>20</sup> Dados fornecidos no vídeo de lançamento, disponível em: <<https://vimeo.com/183326066>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

Tratou-se de uma prática simultânea de experimentos individuais e algumas interações. A performance foi coletiva, as ações se mesclaram no compartilhamento do espaço e tempo: aqui e agora. Encontramos-nos e lá ficamos por duas horas.

Em 2020, fundamos (Adriana Tabalipa, Eleonora Gomes, Gustavo Francesconi, Leo Bardo e eu) o grupo de estudos Performancecoisa, vinculado ao PF espaço de performance arte etc. (Curitiba), espaço que coordeno há alguns anos. O grupo iniciou com estudos voltados para performances solos, e depois foi se dedicando às performances simultâneas, coletivas e colaborativas.

No equinócio de primavera de 2022 fui até Colônia (Alemanha) para uma sessão de performance organizada pelo PAErsche. Lá tive a chance de performar com Annika Leese, Anja Hild, Carlotta Oppermann, Christiane (Akal Kiret) Obermayr, Evamaria Schaller, Ira Kharlamova, Irmgard Himstedt, Ivan Stoyanov, Joseph Ravens, Klaut, Marita Bullmann, Rolf Hinterecker, senila binelli, Susanne Helmes e Thomas Reul.

Por conta de um imprevisto, o evento de equinócio do Bbeyond em Belfast ocorreu uns dias depois. Consegui chegar a tempo e, deste modo, pude performar com vários artistas numa das sessões abertas do programa *Performance Monthly edição de equinócio*, do Bbeyond.

Em 2022 fui chamado para ser colaborador do projeto *Same but Different – Equinox*. Nos reunimos *online* e um dos pontos levantados para aprimorar a visibilidade e potencial do evento é a tradução do manifesto nas diversas línguas de origem dos/das participantes:

É um dia internacional para ações públicas pela liberdade de todas as pessoas. A cada ano nos equinócios (março e setembro) a duração do dia e da noite é aproximadamente igual em todo o mundo. Nesse espírito de igualdade cósmica, o evento serve como uma conexão global para pessoas performarem juntas em espaços públicos. Esse compartilhamento de tempo e espaço nos aproxima como uma comunidade temporária (global), incentivando expressões não violentas para condições locais específicas por meio da performance arte. Todos são bem-vindos a participar com abertura e solidariedade, abraçando e incorporando a diversidade, reconhecendo as circunstâncias, dificuldades e conflitos individuais de cada um. Para efeito, todos são bem-vindos a participar e/ou organizar uma performance em grupo. As seguintes condições devem ser cumpridas se não houver restrições externas: o evento

deve ocorrer o mais próximo possível das datas dos equinócios; o evento incentiva trabalhos de performance em grupo com pelo menos duas pessoas performando juntas; o evento deve ocorrer em um espaço público; o evento é aberto e oferece a possibilidade de participação de todos os interessados/as. (BULLMANN, 2022, s/p)

Em 2022, novamente Marita Bullmann voltou à Curitiba para o solstício de verão. Dessa vez consegui colocá-la em contato com outras instituições para uma espécie de circuito de performances, antes de chegar aqui em Curitiba. Bullman passou por Salvador, Rio de Janeiro e Vitória. Em Salvador performou no Ativa Atelier Livre. No Rio foi recebida pela artista Adriana Tabalipa, e juntas organizaram uma sessão aberta no jardim do Museu da República e outra no Tropicallpão, espaço no Bairro da Glória. Em Vitória, Bullmann esteve com Yiftah Peled e os/as integrantes do Grupo 3P. Foi realizado um evento na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES.

Aqui em Curitiba, organizamos um *workshop* de performance como comunicação e expressão não-verbal, que durou 3 dias. O encerramento do workshop foi na Estância Ouro Fino, em Campo Largo, durante o solstício de verão, no dia 21 de dezembro, às 18h47. Participaram: Érica Storer, Luques Oliveira, Marita Bullmann, Renata Silvério, Vinicius Davi e eu.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os encontros de artistas da performance arte vêm gerando circuitos que facilitam a participação, principalmente pela sua continuidade e periodicidade. Com suas estruturas abertas, propiciam partilhas de procedimentos que aos poucos vão se movimentando e se reorganizando, num fluxo crescente de novas estratégias.

Um dado importante talvez seja o da formação de performers, visto que em muitos dos eventos a possibilidade de estar em uma prática com artistas de diferentes gerações, oportunizam o contato com saberes ainda pouco divulgados. Mas principalmente parecem estabelecer uma metodologia que espelha o que se

poderia pensar numa “tradição” da performance: o aprender enquanto se faz. A prática é em si o seu desenvolvimento.

As combinações imprevisíveis entre os procedimentos de artistas de diferentes lugares, modos de operar e de criar que se juntam nas práticas com dinâmicas simultâneas, coletivas e colaborativas tanto podem ressaltar os mecanismos individuais ali presentes, quanto podem empreender um processo de contaminação dos mesmos, no ato da ação e sob as condições daquele acontecimento. Exigindo formas rápidas de comunicação que não a verbal, muitas vezes ocorre um abalo das estruturas prévias e particulares. Os desejos e procedimentos individuais se juntam, se somam, ou são deixados de lado, reorganizados, negociados em prol de um trabalho conjunto.

## REFERÊNCIAS

BBEYOND. **Bbeyond / Art In Life**. Disponível em: <<http://bbeyond.live/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

BBEYOND. **Bbeyond Belfast**. Facebook: BBEYOND.PerformanceArt. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BBEYOND.PerformanceArt/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

BLACKKIT. **Black Kit Performer's archive**. Disponível em: <<http://www.blackkit.org/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

COLLABORATIVE PRACTICE. **PANCH**. Disponível em: <<https://panch.li/panch-activities/collaborative-practice/>>. Acesso em: 05 de abr. 2021.

DEBIAN. **Debian**, 1997. Contrato Social Debian. Disponível em: <[https://www.debian.org/social\\_contract#guidelines](https://www.debian.org/social_contract#guidelines)>. Acesso em: 21 mai. 2021.

FORTES, H.; PELED, Y.; MARTINS, M.; GOMES, T. C.; MAGNO, L.; ESPÍRITO SANTO, L.; FONSECA, S. A partilha do comum na performance Contra X Tempo: Processo criativo colaborativo como ato estético e político. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], v. 9, n. 18, p. 58–86, 2019. DOI: 10.35699/2237-5864.2019.16116. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16116>. Acesso em: 12 dez. 2022.



GRACE EXHIBITION SPACE. Grace Exhibition Space. Calendar. Disponível em: <[https://www.grace-exhibition-space.com/performance.php?event\\_id=675](https://www.grace-exhibition-space.com/performance.php?event_id=675)>. Acesso em: 21 mai. 2021.

IN\_PROCESS. **in\_process Live Art Practice**. Página Inicial. Disponível em: <<https://inprocessopensource.wordpress.com/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

INTERNATIONAL PERFORMANCE ASSOCIATION. IPA, 2021. Black Market International. Disponível em: <<https://i-pa.org/black-market-international/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

JASPERLLEWELLYN. PAGE. London Open Sessions. Disponível em: <<http://jasperllewellyn.co.uk/london-open-sessions/4594309843>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

KUNSTFORUM INTERNATIONAL. **Mathias Schamp: Infraframing Sessions**. Disponível em: <<https://www.kunstforum.de/nachrichten/matthias-schamp-infraframing-sessions/>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

MARITA BULLMANN. Marita Bullmann. **Interval**. Disponível em: <<https://maritabullmann.de/interval/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

MARK, Elke. **Como um esboço casual**, originalmente publicado em 2012 *Taktilen Wissen*, in: *Werkzeug / Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*, Transcript. Bielefeld, p.127-143. Tradução autorizada pela autora, disponível em: <<https://pf2119.com/Open-Source>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

NIESLONY, Boris e DIRMOSE, Gerhard. **Performance-Art Kontext: Performative Ansätze in Kunst und Wissenschaft am Beispiel der "performance art"**. Magyar Műhely / ASA-European, 2002. Disponível em: <<http://www.asa.de/research/kontext/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

OPEN SOURCE INITIATIVE. **Opensource**. The Open Source Definition. Disponível em: <<https://opensource.org/docs/osd>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

P.ARTE. p.ARTE | Plataforma de Performance Art. **Temporada de Performance**. Disponível em: <<https://www.p-arte.org/br/p-arte/temporada-de-performance>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

PAB OS - PAB: Open session. **Performance Art Bergen**, Bergen, 2018. Disponível em: <<https://performanceartbergen.no/en/about/projects/pab-os-pab-open-session/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

PAERSCHE. **Beyond Belfast**. Facebook: BBeyondPerformanceArt. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BBeyondPerformanceArt/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

PAIM, Claudia. **O papel da amizade nos coletivos de artistas**. Porto Alegre: FURG, 2004.

PELED, Yiftah. **Participação**. Revista Abrigo Portátil n.4. Curitiba, v. 4, pp.2 - 7, 01 jun. 2016. Disponível em: <[https://editoramedusa.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/AbrigoPortatil\\_04\\_27.pdf](https://editoramedusa.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/AbrigoPortatil_04_27.pdf)> Acesso em: 05 dez. 2022.

PF. PF, 2020. **Performancecoisa**. Disponível em: <<https://pf2119.com/performancecoisa>>. Acesso em: 05 dez. 2022. .

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHARMA, B. Ajay e WAHI, Sarvesh. Home. **In\_process Live Art Practice**, Nova Deli, 2018. Disponível em:

<<https://inprocessopensource.wordpress.com/home/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

SITE Performance. **SITE: FAULT LINES**. Mensagem recebida por <eduardocardosoamato@gmail.com> em 20 out. 2022.

TURNER, Victor. **Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa**. Londrina: Revista Mediações, v. 17, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

TROUBLES ARCHIVE. Troubles Archive, 2014. **Hanging by Alastair MacLennan**. Disponível em:

<<http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/hanging>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

Recebido em: 02/02/2023

Aceito em: 28/04/2023

## CORPOS-TERRITÓRIOS EM MUSEUS – ESPAÇO DE CRIAÇÃO/EDUCAÇÃO

Nathália Teodósio Vieira<sup>1</sup>

Ana Paula Abrahamian de Souza<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta recortes das narrativas desenvolvidas na pesquisa de mestrado que buscou, através da contribuição de quatro ex-estagiários do setor educativo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, compreender como a Arte/Educação em um espaço museal, atravessada por experiências e memórias, constrói saberes. Diante do objetivo proposto procuramos observar como se define o museu e as dinâmicas internas de construção de saberes; como ocorrem os processos (auto) reflexivos e de conhecimentos no museu, a partir das experiências dos/as sujeitos/as; e refletir como o setor educativo, em seu planejamento, dialogou com as experiências dos/as sujeitos/as. A partir da noção de corpo-território, de Eduardo Oliveira Miranda (2020), neste artigo nos provocamos a pensar como memórias, histórias, identidades, saberes se transformam em processos estéticos/artísticos, e como os museus dialogam com os corpos que ocupam este espaço e essas produções, entendendo que esses corpos produtores de arte são potência educadora.

**Palavras-chave:** Corpo-território; Museus; Arte/educação; Narrativas.

---

<sup>1</sup> Nathália Vieira, possui graduação em Artes Visuais - UNIAESO, especialização em Educação e Ludicidade - Faculdade Frassinetti do Recife, e é mestra em Educação, Culturas e Identidades (PPGECI - UFRPE/FUNDAJ). Atua na área de arte/educação desde 2013, executando pesquisas, formações, oficinas e debates, em diversos espaços culturais. Atualmente é Coordenadora de Arte/Educação do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM. E-mail de contato: nathalia.btvieira@gmail.com

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Educação da Universidade Federal Rural de Pernambuco (DED-UFRPE) e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades (PPGECI - UFRPE/FUNDAJ). Possui Graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Pernambuco, Especialização em Ensino da Dança (ESEFE/UPE), Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco e Doutorado em Educação (PPGE-UFPE). Atualmente é membro associado a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED e líder do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação (GPECAE-UFRPE). E-mail para contato: anapaula.souza@ufrpe.br

## BODY-TERRITORIES IN MUSEUMS – A PLACE FOR CREATION/EDUCATION

**Abstract:** The present article presents excerpts of the narratives developed in the master's research that aimed, through the contribution of four former interns from the educational sector of the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - Mamam, to understand how Art/Education in a museum space crossed by experiences and memories, builds knowledge. In view of the proposed objective, we seek to observe how the museum is defined along with the internal dynamics of knowledge construction; how the processes of (self) reflection and knowledge occur in the museum, based on the experiences of the subjects; and reflect on how the educational sector, in its planning, dialogued with the experiences of the subjects. Starting from the notion of body-territory, by Eduardo Oliveira Miranda (2020), in this article we provoke ourselves to reflect about how memories, histories, identities and knowledge are transformed into aesthetic/artistic processes, and how museums dialogue with the bodies that occupy this space and these productions, understanding that these art-producing bodies have educating powers.

**Keywords:** Body-territory; Museums; Art/Education; Narratives.

### Introdução

O artigo apresenta parte das narrativas desenvolvidas na pesquisa de mestrado que buscou, através da participação de quatro ex-estagiários do setor educativo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Mamam, localizado em Recife – PE, compreender como a Arte/Educação em um espaço museal, atravessada por experiências e memórias, constrói saberes. Ao demarcarmos o museu como um lugar de aprendizagem, procuramos tensionar produções que potencializassem memórias presentes em experiências, provocadas com/nos corpos que fazem parte da construção desse espaço.

Compreendemos que os museus são instituições hoje percebidas como espaços de permanente diálogo para significação e ressignificação do patrimônio cultural de diferentes grupos sociais. Os museus do século XXI, através de suas práticas, buscam sempre estar dispostos a concentrar experiências de aprendizagem e produção de saberes, podendo ser capaz de provocar, difundir, questionar e refletir. Em meio às influências das lutas e movimentos sociais que ocorreram em várias partes do mundo no segundo pós-guerra e as ideias revolucionárias nos anos 1960, uma nova postura do fazer museológico surgiu, cuja principal preocupação são os sujeitos e os problemas sociais por que passam as comunidades a que o museu atende, com vistas à busca de seu desenvolvimento sociocultural (TOLENTINO, 2016).

Na década de 1960, temos um cenário mais forte de reflexão dos museus como espaços de experimentações e de criação. Mário Pedrosa (1996) compreendia que esses espaços podiam ser lugares como casas e laboratórios, entendendo a potência que esse espaço possuía como ativador de afetos, de subjetividade, de experiências criadoras.

Compreendemos que esses espaços iniciam uma busca pelo diálogo e pela acolhida de corpos-territórios- noção produzida por Eduardo Oliveira Miranda (2020), sensíveis a criar experiências e subjetividades, a partir de histórias e saberes, narrativas que esse corpo atravessa e constrói. Para o nosso estudo, as produções estéticas e artísticas que partem do corpo-território são potentes geradoras de um corpo educador. Concordamos com Ana Mae Barbosa, que afirma: “Para mim, todo grande artista é intrinsecamente um educador. Através da arte, não só revela mas também afeta o mundo ao redor dele” (BARBOSA, 1985, p.74).

Ao miramos o museu como espaço que possibilita o desenvolvimento de aspectos sociais, políticos, culturais, artísticos; que estimula a utilização do senso crítico para repensar suas hierarquias, e que possibilita novas leituras de mundo aos corpos-territórios que os compõem e/ou perpassam, optamos por compartilhar as narrativas de dois dos participantes da pesquisa de mestrado (VIEIRA, 2022). Ao rememorarmos as experiências de Leandro Roberto e Ziel Karapotó<sup>3</sup>, e a interpelação de seus corpos-territórios ao produzirem arte e que, através desses processos se desdobram em exercícios arte/educativos.

### **Museus e corpos-territórios**

É importante mencionar que os museus estão em processo de ressignificação e de redemocratização, e que essa busca é um processo contemporâneo, pois historicamente esses espaços respondiam a estruturas que serviam a determinadas camadas da sociedade.

Durante o século XIX e primeira metade do século XX, esses espaços eram configurados para funcionarem como dispositivos ideológicos do estado, e também para disciplinar as sociedades. São espaços historicamente higienizados e pensados para atender às demandas das elites

A partir da década de 30, com a modernização e a força do Estado, espaços foram criados, sendo públicos e privados, que passaram a interferir nas relações sociais, no campo da educação e da cultura. Havia uma nova forma de compreensão dos museus, gerando espaços com diferentes tipologias e um esforço para a profissionalização do campo. “É importante registrar que os museus existentes no Brasil até a década de 1980, de uma maneira geral, reproduziam o modelo colonialista.

---

<sup>3</sup>As identidades dos participantes da pesquisa não foram ocultadas no estudo (VIEIRA, 2022), ao acordarem a importância de partilhar narrativas e identidades que também constroem o espaço museal. Leandro Roberto é arte/educador e artista visual, trabalha com tatuagem, arte têxtil e performance, foi estagiário no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, de 2016 a 2018. Atualmente é educador na Caixa Cultural do Recife. Ziel Karapotó, nascido na comunidade indígena Karapotó Terra Nova, em São Sebastião (AL), é artista e ativista, reside em Recife (PE) desde 2015, foi estagiário no MAMAM entre 2016 e 2017. Atua em diferentes linguagens, como fotografia, performance, instalação e audiovisual.

A situação atual não é tão diferente, mas já apresenta exceções” (CHAGAS, 2017, p. 131).

Logo, se faz imprescindível abrir a discussão para as hierarquias que estão postas nesses espaços, dialogando com as diferenças, dialogando com as várias vivências socioculturais do público, como nos alerta Mário Chagas:

Romper com as camisas de força, com as práticas de domesticação e colonização, com a anestesia e o entorpecimento produzidos pela museologia colonialista que se estrutura em bases hierárquicas e patriarcais, que acredita no poder das disciplinas, que se considera pura e ideologicamente neutra, que atribui mais valor à teoria do que à prática e que valoriza, de modo especial, a memória do poder (CHAGAS, 2017, p. 126).

Também se faz importante entender como são construídas as identidades em nossa sociedade, para que possamos refletir criticamente, como expôs Chagas, a circularidade delas nesses espaços de culturas. A linguagem é um sistema de representação na construção dos sentidos. As culturas se relacionam com as produções de emoções, sentimentos, ideias, e etc. “Pensar e sentir são em si mesmos ‘sistemas de representação’, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções ‘dão sentido a’ ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, ‘lá fora’ no mundo” (HALL, 2016, p.23).

As experiências e os sentidos nos permitem cultivar nossa própria identidade, nos relacionando com nossas culturas, com nossas representações sociais, e nossas afetividades. Assim construímos nosso corpo-território, a partir de nossa relação com o eu, com o outro e com o mundo.

Por isso, pensar o corpo-território que escreve (grafia) a sua bagagem cultural pelos espaços (geo) que circula é ampliar o ato de refletir sobre as ações que compõem o fluido mosaico das nossas vidas (bio), ou seja, o corpo-território é um texto narrativo orgânico e, sendo assim, rico em geobiografias (MIRANDA, 2020, p. 42).

Vale ressaltar, como expôs Hall (2006), que o sujeito na sociedade contemporânea não possui uma identidade fixa, permanente, estável e unificada. A mudança constante, característica presente no indivíduo pós-moderno e no local que está inserido, influencia na construção da identidade cultural. Dessa maneira, deve-se



levar em consideração os contextos sociais que estão presentes nos corpos-territórios que passam a condensar o espaço de um museu.

Para refletir como esses corpos-territórios, a partir de suas bagagens culturais, históricas e de saberes, tornam-se potente criador/fruidor/educador dentro do espaço museal, a pesquisa propôs uma primeira etapa em campo, no formato de entrevista narrativa, que se chamou *Reconhecer a si*. Neste artigo iremos apresentar partes das narrativas de dois dos participantes do estudo, Leandro Roberto e Ziel Karapotó, que trouxeram aspectos que dialogam com nossa discussão. À frente iremos conhecer como as narrativas foram sendo construídas em campo, a partir de uma comunicação horizontal e cotidiana, compreendendo a experiência e a vivência, que foi fundamental neste estudo.

Durante os encontros foi possível acessar um pequeno baú com registros do período em que os participantes estiveram atuantes no museu, fotografias impressas, e que estavam relacionadas com alguma ação desenvolvida no período do estágio.

Aquilo a respeito do qual o sujeito se oferece seu próprio ser quando se observa, se decifra, se interpreta, se descreve, se julga, se narra, se domina, quando faz determinadas coisas consigo mesmo (LARROSA, 2008, p. 43).

Narrar a si, como em Larrosa, nos dá alicerce para pensar os corpos. Os encontros aconteceram no Mamam, dentro do salão expositivo do primeiro andar. As entrevistas buscavam as memórias que carregam os corpos-territórios, as experiências que os atravessaram e lhe deixaram marcas. Buscamos conhecer pontos das histórias de vida, pois como vimos em Miranda (2020, p. 27) “O corpo-território precisa experimentar o mundo com leituras próprias, para sentir a energia vital presente no encontro com o outro”.

Com a intenção de localizar a/o leitora/o, apresentaremos rapidamente o Mamam. Um Museu que funciona em um edifício construído em meados do século XIX. No levantamento histórico realizado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), no processo de tombamento N° 3.522/83 do Conjunto Urbano da Rua da Aurora (Recife - PE), encontram-se poucas informações sobre o casarão. Nesse sentido, através de pesquisas realizadas nos jornais e

fotografias da época, constata-se que o prédio foi construído na segunda metade do século XIX, período em que teve início o processo de ocupação da Rua da Aurora. O casarão foi construído entre 1914 e 1930, sede do tradicional Clube Internacional do Recife. Tendo sido também utilizado, por várias décadas do século seguinte - a partir da década de 30 até a década de 60, como sede da Prefeitura do Recife. Sua transformação em espaço de arte ocorreu apenas em 1981, quando foi criada a Galeria Metropolitana de Arte do Recife. No ano seguinte foi renomeada para Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães, em homenagem ao artista plástico, designer e gestor cultural pernambucano, falecido no ano de 1982. Em 1997, o casarão foi reformado e, por um ato do Prefeito da Cidade – lei 16.314/97 –, em 24 de julho de 1997, foi transformado em Museu.

O museu busca assegurar a preservação, divulgação e reflexão da produção moderna e contemporânea das artes visuais; fomentar o registro e reflexão sobre a arte do presente e suas referências históricas; contribuir com a formação cultural do público; garantir equidade de gênero e étnico-raciais, na ocupação de suas pautas; respeitar e garantir acesso aos diversos públicos; ser uma referência local de pesquisa, divulgação e preservação da produção artística visual e ser referência no campo da arte/educação e formação nas artes visuais<sup>4</sup>.

### **O corpo-território de Leandro**

Iniciamos ouvindo aspectos da história de vida de nosso participante. Ele nos contou de seu início no Projeto Arte e Vida, que atendia às Comunidades do Pilar, Santo Amaro e Coque (todas localizadas no Recife - PE), sendo essa última o local de onde ele veio. Sua entrada foi aos 11 anos, e lá permaneceu até os 14 anos. O projeto dialogava com as linguagens das artes e com esportes. Sua chegada foi a partir de sua mãe, que lhe inscreveu na expectativa de ocupar o tempo dele, enquanto pré-adolescente, e por desejar essa experiência na vida dele, pois quando jovem também participou de um projeto social que lhe proporcionou várias vivências. Leandro nos

---

<sup>4</sup> As informações sobre o museu foram consultadas pela autora no Plano Diretor do Mamam.

disse que o Arte e Vida lhe nutriu com trabalhos têxteis, que atualmente são um de seus instrumentos nos processos artísticos e arte/educativos, principalmente o bordado e o crochê.

Após o período no Projeto Arte e Vida, ele entrou para a Orquestra Criança Cidadã<sup>5</sup>. Seu tempo de estágio no Mamam se deu junto à participação na Orquestra. Atualmente, ele é Educador com aptidão em música, na CAIXA Cultural do Recife, integrando a equipe Gente Arteira<sup>6</sup>. Segundo ele, essa função contribui para que ele pense a música como algo que se integre na mediação e nas práticas arte/educativas.

Leandro, junto a outra funcionária do museu, articularam a realização de uma oficina do setor educativo, no Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA)<sup>7</sup>, na comunidade do Coque. A partir dessa experiência surgiu o projeto *Mamam Fora do Centro*, que busca estreitar diálogos com as comunidades vizinhas ao museu, executando oficinas gratuitas nas comunidades para que os participantes conheçam esse espaço a partir do deslocamento do museu, e se sintam convidados a visitar/conhecer/ocupar o espaço do Mamam. Essa experiência fez com que Leandro olhasse para seu território com outro reconhecimento.

A curiosidade partida de uma experiência trouxe Leandro para um outro lugar de vínculo com seu território: o entendimento desse corpo enquanto artista e educador que vem da periferia. A própria observação das tramas dos fios que tempos depois reverberam como referência a criação artística com o bordado. Vamos

---

<sup>5</sup> O projeto Orquestra Criança Cidadã é um projeto social gerido pela Associação Beneficente Criança Cidadã (ABCC). Idealizado pelo juiz de Direito João José Rocha Targino, o programa, em funcionamento desde 2006, visa ao resgate social de crianças carentes através da música. A primeira comunidade escolhida foi o Coque. Atualmente, a Orquestra atende gratuitamente a 400 jovens (250 no Coque, 120 no Ipojuca e 30 em Igarassu), entre 06 e 21 anos. Os alunos recebem aulas de instrumentos de cordas, sopros, percussão, teoria e percepção musical, flauta doce e canto coral. O programa conta ainda com apoio pedagógico, atendimento psicológico, médico e odontológico, aulas de inclusão digital, fornecimento de três refeições por dia e fardamento. Fonte: <https://www.orquestracriancacitada.org.br/quemsomos>

<sup>6</sup> A CAIXA Cultural possui o Programa Educativo Gente Arteira em suas unidades, buscando fomentar a discussão e a produção cultural, e incentivar a reflexão e criatividade, por meio de atividades lúdicas e educativas relacionadas com as visitas mediadas às exposições em cartaz na programação da CAIXA Cultural. Possui atuação junto à rede de ensino público, e estende o atendimento ao público de todas as idades e segmentos. Fonte: <https://www.caixacultural.com.br/Paginas/Sobre.aspx>

<sup>7</sup> O Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA), é uma associação sem fins lucrativos e sem vinculação político-partidária ou religiosa, com mais de 33 anos de história na comunidade do Coque, uma das maiores periferias da região metropolitana do Recife. Como uma organização social, o NEIMFA constitui-se principalmente como instância ética de caráter formativo que defende as vidas, em especial as existências dos espaços e dos sujeitos periféricos - com seus saberes e suas culturas. Fonte: <https://www.neimfa.com.br/quemsomos>

conhecendo o transitar do *corpo-território* de Leandro e percebendo como suas experiências são processos que desaguam em sua trajetória profissional e artística.

*Eu sempre gosto de falar pra todo mundo, aonde quer que eu entre, onde quer que eu inicie qualquer processo, assim... de como esses dois anos no mamam foram divisor de águas, foram os momentos onde eu me descobri como arte/educador, como artista, como performer, muitas coisas [...] (Narrativa de Leandro em situação de entrevista).*

Observamos algumas imagens nas exposições *História da Poesia Visual Brasileira*, 2016, *Prêmio Marcântonio Vilaça*, 2016, e *Sala de Jogar e Outros Campos Minados*, 2017, do artista pernambucano Márcio Almeida. Todas realizadas no Mamam. Nesse processo, Leandro fala da importância em viver um processo artístico com outro artista, o entendimento de pensar e repensar a gestação de uma obra, dentro do espaço que ele atuava enquanto educador. A vivência com um outro artista o fez pensar sobre seus próprios processos, amadurecendo um pouco mais o entendimento das possibilidades que o campo da arte nos traz na concepção de uma obra.

Em 2018, durante a *Semana de Museus*, a equipe de estágio realizou pela primeira vez um projeto formativo de Ocupação do Aquário Oiticica, que acabou se tornando calendário anual, e consiste na elaboração de uma exposição com obras do acervo do museu. A equipe protagoniza a elaboração e execução dessa proposta, a partir da temática lançada pelo IBRAM para a *Semana*. Pensar uma exposição implica em discutir sua curadoria, expografia, montagem, e desdobramentos educativos. À coordenação cabe um apoio às discussões desse planejamento, pois a equipe lida com as limitações que o espaço oferece, e também o próprio Acervo do museu. A exposição, que no ano em questão chamou-se, *Tempos de Conectividade*, contou com a apresentação de uma performance de Leandro, chamada *Área (não)demarcada*.



Imagem 01 - Montagem da exposição de Marcio Almeida, no Mamam, 2017. Leandro no canto inferior da imagem vestindo camisa branca. Fonte: Nathália Vieira

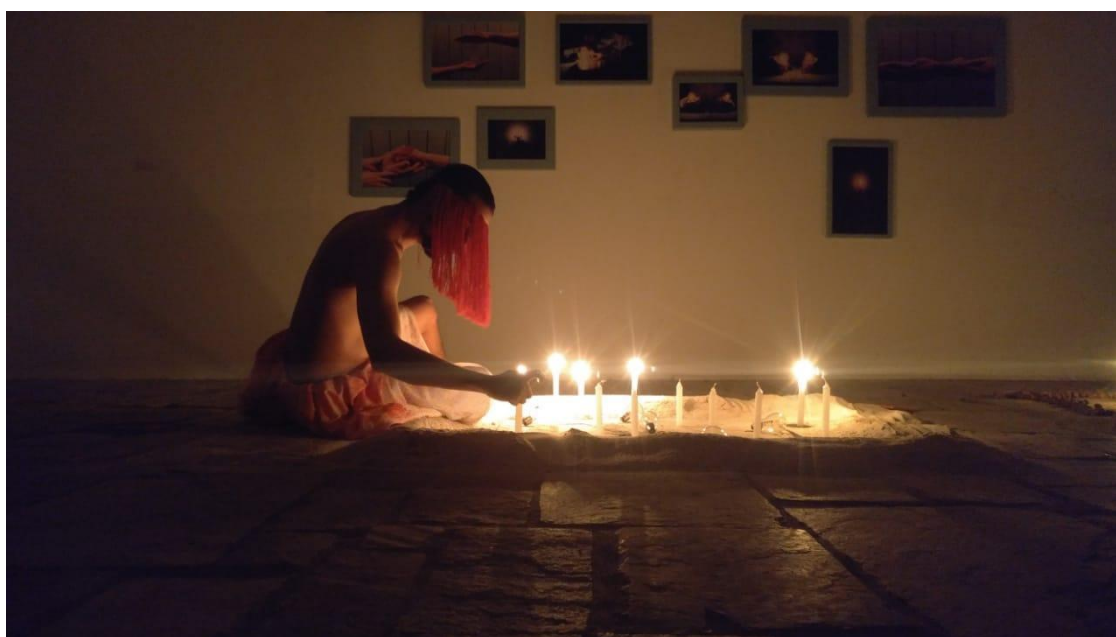


Imagem 02 - Performance *Área (não)demarcada*, Mamam, 2018. Fonte: Nathália Vieira

Essa foi a realização de sua primeira performance, e marcou o período de encerramento de seu estágio no museu. Seu processo de criação está relacionado com as vivências e experiências citadas anteriormente. Sobre o desejo de realizar uma performance nesse espaço que também discutia essa prática, Leandro conta:

*[...]a gente, cada um, tinha sua prática artística também. A gente pensou, acho que foi muito em conjunto, de colocar uma performance no meio, desse artista que está emergindo, entre dois artistas já consagrados na arte (...) eu lembro que eu incorporei ali um ser mais coletivo do que individual, que era dialogando com outros artistas, essa cena mais jovem (Narrativa de Leandro em situação de entrevista).*

Segundo relata nosso participante, o Mamam estimulava os seus processos e possuía uma abertura no diálogo para pensar ações e atividades. O que caminhou lado a lado com seu amadurecimento enquanto artista e arte/educador.

### **O corpo-território de Ziel**

Iniciamos ouvindo aspectos da história de vida de Ziel. Ele nos contou que é indígena, de uma família com pais semianalfabetos, oito irmãos, de um contexto coletivo e humilde, com a riqueza da possibilidade de comer o que se planta, que segundo cita, na estrutura colonial em que vivemos, isso já não é possível a tantas pessoas. Sua família é indígena do Nordeste, e carrega o resquício histórico colonial dessa região. Sua infância se deu em escola pública, mas não com a especificidade da educação indígena, pois seu povo, Karapotó, se divide em duas comunidades, uma com a educação indígena nas escolas, e a outra não, a qual ele nasceu, a Karapotó Terra Nova (Alagoas).

Ele nos conta que suas primeiras motivações nas artes, apesar de ser de um contexto com muita produção artística, que são as manifestações e expressividades de seu povo, foi com sua irmã, e os desenhos em areia, embaixo das árvores, por exemplo. Ele sempre a viu como artista, por ela ter habilidade com desenhos/pinturas mais realistas. Ser artista ou transitar nos campos da arte não era um caminho a se pensar, pois segundo ele, não existiu essa referência, da infância à sua adolescência. Apesar de ele ter um grande desenvolvimento artístico na escola, com prêmios por pinturas, por exemplo, fruto de seu aprendizado com sua irmã.

Ziel fez o Ensino Técnico integrado ao Ensino Médio, dentro desse contexto conheceu um professor de artes, que salienta ser formado na área de artes, e ele define esse encontro como algo de muita importância e relevância para sua vida. Esse professor era também artista, e então possuía muitas referências e levava para as

aulas diferentes perspectivas de artes e de mundos. O contato com este professor o fez ter muitas experiências com produções artísticas que ele desconhecia, além da realização dos trabalhos desenvolvidos nas disciplinas, dentro do Ensino Técnico. Essas vivências lhe trouxeram curiosidade sobre o curso superior de Artes Visuais, então ele decidiu prestar vestibular para este curso em Recife, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na busca por estágio, Ziel enviou seu currículo para o Mamam e foi selecionado para estagiar no Educativo. Esse foi seu primeiro local de trabalho no campo da arte, em que ele nos conta que trouxe uma possibilidade de observar mais as produções e linguagens contemporâneas da arte.

*O Mamam me possibilitou isso, de diálogos sobre arte/educação, de experiências estéticas, processos de formação mesmo [...] e aquilo foi ampliando muito meu entendimento, minha compreensão, até a possibilidade de eu trabalhar em museu, também foi o primeiro museu que eu adentrei na vida, o Mamam, e isso é bacana [...], mas eu acho que todas as viradas, a virada não foi nem eu ter entrado num museu, mas foi uma conversa com Rebeka Monita. Aquela conversa virou, assim... acho que da mesma forma a minha vinda pra Recife... acho que mudou a minha... acho que me orientou... disse 'isso aqui é uma possibilidade de você seguir, de fazer performance' [...] e aí foi o trabalho do ÚNICO, né. O trabalho do ÚNICO, Inventário Curumim, ele nasce com essa conversa com Rebeka, e é isso, acho que foi revolucionário pra meu entendimento enquanto artista, mesmo" (Narrativa de Ziel).*

Ziel começou a pesquisar mais sobre performance em um período próximo à citada conversa com Rebeka - que à época, era a Coordenadora do Educativo do Museu, atualmente Vice-diretora do Mamam. O diálogo com Rebeka foi uma conversa informal em horário de trabalho, numa perspectiva de apoio para pensar um formato de criação em um de seus trabalhos, assim também surgiu a concepção de seu trabalho, *Inventário Curumim*, que ele inscreveu no Salão Universitário de Arte Contemporânea do Sesc – ÚNICO. Uma obra que se configura como museu pessoal do artista, composto por objetos carregados de símbolos da cultura de seu povo, mesclado com fotografias, performance e sonoplastia, revelando uma infância marcada por práticas ritualísticas indígenas em paralelo as práticas religiosas da igreja



católica, atreladas as suas memórias recentes, evidenciadas pelo contato com a cultura urbana, culminando na constituição de sua identidade.

Ele nos contou que passou a se entender como artista após a experiência no Salão Único, também enquanto pessoa artista e arte/educador. Ziel nos diz que o processo no museu e no Salão Universitário lhe trouxeram esse entendimento, a experiência no museu lhe trouxe o pensar arte/educação <—> artista, a partir dessas vivências ele começou a produzir unindo as duas coisas, dentro de seu processo criativo.

*Eu acho que o ÚNICO ele é muito bacana, porque é por meio de Inventário Curumim que eu externo as minhas inquietações sobre minha identidade étnica, né. Todas as minhas inquietações de ausência, não debate na academia, de não debate até aqui no museu, por mais que o Mamam fosse massa, mas eu também via pouquíssimo, só alguns diálogos entre mim, entre vocês, algumas trocas de informação [...] falta de referências enquanto artes indígenas, exposições, né, no momento que eu passei aqui não rolou nenhuma, né [...] Depois rolou a performance Entre o fogo e a Penumbra, né, que eu acho que foi muito bacana aquele momento, né [...] eu fiz ela e saí, foi a minha despedida, eu encerro com Entre o fogo e a Penumbra, né, e que foi incrível, com todos os funcionários, né, houve essa experiência minha e deles, nossa experiência aqui [...] e que isso tudo me impulsionou, após o ÚNICO e Inventário Curumim, a querer usar o meu corpo, enxergar o meu corpo, como suporte, como dispositivo, instrumento, de promover narrativas, de promover visualidades, de adentrar um pouco desse imaginário sobre as identidades étnicas dos povos originários, sobre os povos do Nordeste, né? (Narrativa de Ziel em situação de entrevista).*

Imagem 03 — Registro da performance Entre o fogo e a Penumbra, realizada no Mamam, 2017.



Fonte: Victor Hugo Borges

Imagem 04 — Registro da performance Entre o fogo e a Penumbra, realizada no Mamam, 2017. Ziel caminha pela Rua da Aurora, Recife/PE.



Fonte: Victor Hugo Borges

Imagem 05 — Registro da performance *Entre o fogo e a Penumbra*, realizada no Mamam, 2017. Ziel caminha pela Rua da Aurora, Recife/PE.



Fonte: Victor Hugo Borges

A obra *Entre o Fogo e a Penumbra* busca estabelecer um diálogo sobre o lugar museu e como as culturas indígenas são abordadas nesses espaços. Notamos o forte diálogo de sua identidade e de seu *corpo-território*, com as experiências e práticas em arte e arte/educação. Ziel afirma que sua experiência no Mamam lhe trouxe a observação em si do pensar artista / arte/educador / indígena, e que em suas produções artísticas, que estão sempre em diálogo com seu próprio corpo, ele busca refletir sobre a potencialidade educativa.

### **O corpo-território no museu: produção artística e potência educadora – considerações finais**

Por não responder ao sistema educacional convencional, a educação em museus e instituições culturais possuem liberdade para propor metodologias e experiências diversificadas. Segundo Chagas (2002), entre as tantas coisas que pode ser um museu, interessa pensá-lo como espaço de encontro, de convivência, de cantoria, de cidadania, de resistência, de lazer e de luta. Interessa-nos também pensar

os museus como espaço de potência criadora e educadora a partir de corpos-territórios que criem reflexões críticas e saberes, repensando esses espaços e nossas construções sociais.

A partir das escutas realizadas nas entrevistas do estudo, podemos notar a união dos saberes afetivo, intelectual e prático, como sendo um dos caminhos da constituição da experiência através da arte (DEWEY, 2010). É dentro desse processo que podemos observar o encontro criador do eu com a arte, em suas múltiplas possibilidades, narrado por Leandro e Ziel.

Esse processo das experiências estéticas, visto em John Dewey, requer todo nosso corpo, uma disposição de nossos sentidos com a vida/natureza, não somente os nossos saberes. O encontro com a arte se dá através do encontro eu com o mundo, relacionando o interno ao externo, percorrendo travessias de maneira reflexiva e crítica.

Assim como se dá a construção do corpo-território, segundo Eduardo Oliveira Miranda, o “[...] corpo-território é um texto vivo, um texto-corpo, que narra as histórias e as experiências que o atravessa [...]” (MIRANDA, 2020, p. 25). O que chamamos aqui de potência educadora é um desdobramento desse corpo-território que se atravessa por experiências, histórias, saberes, e a partir disso, cria relações estéticas, expandida para produções artísticas que usam o corpo como instrumento, como linguagem, como comunicador. A arte/educação também se localiza dentro desses processos, entendendo as diversas leituras de mundo e contextos sociais-históricos.

As contribuições de Leandro Roberto e Ziel Karapotó são muito caras ao pensar esses corpos no espaço museal, e as tantas possibilidades criadoras/educadoras que atravessam e dialogam com o museu. É possível observar a partir dos recortes aqui apresentados, que os corpos e suas identidades estão em contínuo processo de costura com as vivências e experiências na arte, como foram por exemplo a criação das performances *Entre o Fogo e a Penumbra*, de Ziel, e *Área (não)demarcada*, de Leandro. Há uma produção artística que se instiga a partir deste encontro do eu com o mundo, despertada no corpo-território e provocadora de lugares outros – como o museu, como a arte/educação.



## Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A arte-educação precisa dos artistas**. In: Arte-educação: conflitos e acertos. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1985.

CHAGAS, Mário de Souza. **Museus de ciência: assim é, se lhes parece**. Caderno do Museu da Vida. O formal e o não formal na dimensão educativa dos museus - 2001/2002, Rio de Janeiro: Museu da Vida e Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2002, pp. 48-56.

CHAGAS, Mário de Souza. **Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.35, p. 121-137, 2017. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat\\_35.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf)

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LARROSA, Jorge. **Tecnologias do eu e educação**, IN: T. T. SILVA (org.). O sujeito da educação: Estudos Foucaultianos, Petrópolis: Vozes, 2008.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência**. Salvador: EDUFBA, 2020. Disponível em: <http://proex.uefs.br/arquivos/File/EBOOKcorpoterritorioeducacaodecolonialrepositorio.pdf>

PEDROSA, Mário. **Crescimento e criação**. In: ARANTES, Otília (ed.). Mário Pedrosa: forma e percepção estética. São Paulo: Edusp, 1996.

TOLENTINO, A. B. **Museologia social: apontamentos históricos e conceituais**. Cadernos de Sociomuseologia. Ed v.52 n.8, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.36572/csm.2016.vol52.02>

VIEIRA, Nathália Teodósio. **Caminhar entre pontes – Museus e Arte/Educação: Transpassar em Experiências**. Orientadora: Ana Paula Abrahamian de Souza. 2022. 112 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Culturas e Identidades) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2022.

Recebido em: 23/12/2022

Aceito em: 04/03/2023

## CLINT EASTWOOD ATOR E DIRETOR

Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a obra de Clint Eastwood enquanto diretor e como ator, utilizando os conceitos de cinema clássico, segundo definições de David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger em obra essencial publicada em 1985, o termo cinema pós-clássico de Bordwell e a teoria do Gesto Psicológico da escola de interpretação teatral do russo Michael Chekhov. O texto mapeia as origens do ator e diretor Eastwood: o começo de carreira, a recepção da crítica nas primeiras décadas e como se inter-relacionam o estilo do ator com o do diretor. O ator Eastwood inaugurou uma forma de interpretar seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor pós-clássico. Como ator, Eastwood rejeita as racionalizações e as abordagens próximas ao Método de Lee Strasberg. O artigo plantea a hipótese que Eastwood se filia a uma escola que privilegia as ações físicas, o estar presente e a imaginação. A filiação de Eastwood ator com o pensamento de Michael Chekhov surge nítida. Para pensar Eastwood como diretor e ator, estudaremos sequências de abertura dos filmes *Perversa Paixão* (*Play Misty for Me*, 1971) e de *O fora da lei Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976). Fundamentamos o critério da análise das cenas de abertura como significativas para analisar o estilo de um cineasta, na obra seminal de Jacques Aumont e Michel Marie, *A Análise de filme* (2010).

**Palavras-chave:** Clint Eastwood; cinema; ator; pós-clássico; gesto psicológico.

---

<sup>1</sup> Mauro Baptista, em artes Baptista Vedia, é Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Sorbonne (Paris III), cineasta, escritor e diretor de teatro. É professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Estado do Paraná. É autor do livro *O cinema de Quentin Tarantino*, indicado ao prêmio Jabuti, organizador de Cinema Mundial Contemporâneo, diretor do longa-metragem de ficção *Jardim Europa* e diretor de várias peças. E-mail para contato: maurobap@gmail.com

## CLINT EASTWOOD ACTOR Y DIRECTOR

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la obra de Clint Eastwood como director y como actor, utilizando los conceptos de cine clásico, según las definiciones de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger en una obra esencial publicada en 1985, el término de cine posclásico de Bordwell y la teoría del Gesto Psicológico de la escuela de interpretación teatral del ruso Michael Chekhov. El texto traza un mapa de los orígenes del actor y director Eastwood: los inicios de su carrera, la recepción de la crítica en las primeras décadas y cómo el estilo del actor se interrelaciona con el del director. El actor Eastwood inauguró una forma de actuar seca y minimalista, vinculada a un estilo clásico de interpretación, coherente con su estilo de director posclásico. Como actor, Eastwood rechaza las racionalizaciones y los enfoques próximos al Método de Lee Strasberg. El artículo plantea la hipótesis de que Eastwood está afiliado a una escuela que privilegia las acciones físicas, el estar presente y la imaginación. La filiación del actor Eastwood con el pensamiento de Chekhov emerge claramente. Para pensar en Eastwood como director y actor, estudiaremos secuencias de apertura de las películas *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me*, 1971), y *El forajido Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976). Basamos los criterios del análisis de las escenas de apertura como significativas para analizar el estilo de un cineasta, en la obra seminal de Jacques Aumont y Michel Marie, *A Análise de filme* (2010)

**Palabras clave:** Clint Eastwood; cine; actor; posclásico; gesto psicológico.



## Cinema pós-clássico e cinema clássico

O termo pós-clássico define um cinema americano contemporâneo, dos anos 1970 até hoje, que retrabalha o paradigma clássico e sua matriz estilística. Entendo cinema clássico como aquele realizado entre 1917 e 1960, dentro dos quais se destaca (mas não é o único) o cinema americano. Utilizo o termo pós-clássico como realizado por David Bordwell em 2006, no seu livro *The way Hollywood tells it*, também discutido no Brasil, no início do século XXI, no artigo de Fernando Mascarello intitulado *Cinema hollywoodiano contemporâneo* (MASCARELLO, 2006, p. 333). O pós-clássico não repete o estilo clássico, isso seria considerado um pastiche e não uma paródia sem humor e uma repetição sem diferença (HUTCHEON, 1989), e teria problemas para se sustentar perante a indústria, o público e a crítica.

Acredito que Clint Eastwood, como cineasta, efetua uma importante conexão entre o cinema contemporâneo e o cinema clássico de Hollywood. Há, porém, mudanças estilísticas entre o cinema de Eastwood e o cinema de John Ford, Howard Hawks ou William Wyler, para citar três diretores essenciais do cinema clássico americano; mudanças de estilo nas matérias de expressão que pertencem ao meio cinema, como montagem, fotografia, trilha sonora e trabalho dos atores. Os filmes de Clint Eastwood incorporam, de maneira muito sutil, quase subterrânea, traços estilísticos do cinema de arte e do cinema moderno, basta pensar em filmes como *Rio Místico* (*Mystic River*, 2003) ou *Meia noite no jardim do bem e do mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), nas cenas de abertura desses filmes; na dramaturgia coral do primeiro; no roteiro que se pretende clássico do segundo longa-metragem, mas que, ao mesmo tempo, está aberto a longas performances da personagem e da atriz trans, Lady Chablis, onde o filme e o diretor/autor parecem esquecer de contar a história principal para literalmente parar e se deleitar com a atriz que interpreta a si mesma.

Como estou lidando com um cineasta com mais de sessenta anos de trajetória, acredito necessário fazer uma breve introdução ao *autor* Clint Eastwood, que abarca as funções de ator, diretor, produtor e também, desde os anos 1990, compositor.

## Introdução ao diretor e ator clint eastwood e seu *status* na crítica nos anos 1970 e 1980

O ator, cineasta e produtor Clint Eastwood, nascido em 1930 na cidade de San Francisco, estado da Califórnia, Estados Unidos da América, tem sido ator desde 1955, produtor desde 1968, diretor desde 1971, e compositor de trilhas desde 1992. Seu trabalho constante durante décadas dentro da estrutura de indústria hollywoodiana, com todas as vantagens de produção e distribuição de seus filmes, e desvantagens no sentido de limitações, pressões e constrangimentos que toda indústria impõe a um artista, tem lhe valido, desde a metade dos anos 1980, o reconhecimento da crítica, com destaque para a francesa, como diretor e como “autor”. Entendo autor no sentido específico que os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, deram ao termo para definir aqueles cineastas que trabalhavam na indústria hollywoodiana e que, apesar dos condicionamentos próprios da indústria, conseguiram realizar uma série de filmes que constituíram uma obra autoral.

A política de autores como foi formulada nos *Cahiers du Cinéma* foi pensada para estudar e valorizar autores que, via de regra, faziam cinema de gênero e não cinema de arte. Autores que eram subestimados pela crítica tradicional da época como cineastas “comerciais” ou apenas artesãos do ofício da direção. Liderados por André Bazin, estes críticos definiram a *politique des auteurs* privilegiando o filme de gênero e o estilo, com ênfase para a *mise en scène*, como alternativa para a crítica mais tradicional que valorizava os grandes temas e significados. Nos Estados Unidos, Andrew Sarris reformulou esta política de autores, denominando-a teoria de autor (SARRIS, 1962-63), radicalizando seus princípios e tirando grande parte da ambiguidade. Na Inglaterra, a influência da política de autores se expressou principalmente na revista *Movie*, em artigos de críticos como Ian Cameron, V. F. Perkins e Robin Wood (CAUGHIE, 1981, p. 48-60). A crítica *auterista* atacou aqueles filmes qualificados de filmes de arte pela importância dos temas que escolhiam tratar e a abordagem estilística acadêmica (o chamado “cinema de qualidade”). Em contrapartida, a crítica *auterista* colocou como grandes autores especialistas em cinema de gênero pouco reconhecidos pela crítica da época, como Howard Hawks,

Alfred Hitchcock e Raoul Walsh, Samuel Fuller e Anthony Mann. Por outro lado, a política de autores rebaixou o prestígio de diretores considerados grandes artistas pela crítica tradicional, como William Wyler e Billy Wilder. A política de autores, como formulada originalmente, possui aspectos que são fundamentais para entender o cinema de Eastwood: o repúdio da distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; a crítica, portanto, ao cinema “de qualidade”, que se autoproclama de arte pela nobreza do tema; a preocupação com o estilo e com a *mise en scène*, ou seja, com as formas, consideradas essenciais para definir um autor; e a avaliação positiva dos cineastas que trabalham com filmes de gênero, como *western*, policial, musical. Do último ponto, surge a posterior releitura dos gêneros hollywoodianos que viriam a fazer, na *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, entre outros. O primeiro aspecto mencionado inclui a rejeição de todo tipo de cânones no cinema, bem como de preconceitos contra os filmes de gênero e de massas: apenas a análise de cada filme nos dirá se ele tem valor ou não. Isso implica abolir a oposição, forte no pensamento ocidental do século XX, entre alta e baixa cultura, entre a Grande Cultura, com maiúscula, e as culturas de massas; implica pensar a cultura como algo dinâmico, com uma permanente interação entre suas diversas manifestações. No que tange ao estilo, é uma preocupação central deste trabalho: a *mise en scène*, a decupagem e a interpretação, o trabalho do ator.

Se nos primeiros 15 anos de carreira, Clint Eastwood foi criticado e/ou quase desprezado pela crítica; há pelo menos três décadas é que possui um grande prestígio. O *status* de Eastwood perante a crítica começou a mudar nos anos 1980. Tim Cahill, em artigo na revista *Rolling Stone* (1985), lembra como o escritor e jornalista Norman Mailer afirmou, em 1983, em um artigo na revista *Parade*, “Talvez não haja ninguém mais americano do que ele... Eastwood é um artista.” (CAHILL, 1985, s.p.). Cahill também sublinhava como o jornal *Los Angeles Times* tinha escrito que as mulheres nos filmes de Eastwood sempre foram fortes e interessantes, e que “Eastwood pode não ser apenas um dos melhores, mas o mais importante e influente (devido ao tamanho de sua audiência) cineasta feminista que trabalha hoje na América” (CAHILL, 1985, p. 16). Na mesma década de 1980, a *New York Times Magazine* publicou uma matéria de capa sobre Eastwood, intitulada *Clint Eastwood, seriously* (VINICOUR, 1985). No mesmo ano, seu longa-metragem *O cavaleiro solitário* (*Pale Rider*, 1985),

um *western*, foi selecionado para a competição oficial do festival de Cannes, um dos fatos que marcam sua mudança de *status* perante a crítica.

Durante os anos 1960 e 1970, Eastwood foi subestimado ou massacrado pela crítica especializada: primeiro como ator, quando era a estrela dos *westerns* de Sérgio Leone; depois, nos anos 1970, como ator e como diretor, fundamentalmente no seu país, Estados Unidos. Em 1978, Richard Schickel fez uma matéria de capa para a revista *Time*, onde colocava lado a lado Burt Reynolds e Clint Eastwood (tinham feito um filme juntos), com o título *Hollywood's Honchos* (os *chefões* de Hollywood) (SCHICKEL, 1978). Segundo Schickel, seu biógrafo, Eastwood não gostou; não era o que esperava alguém que queria ser respeitado como diretor (SCHICKEL, 1996).

Grande parte da incompreensão em relação a Eastwood como diretor e como ator se fundamenta na combinação de estrela e de artista, mais a junção de ator de apelo massivo e de diretor de talento artístico. Algumas decisões do próprio Eastwood, onde pesaram mais o lado produtor e, portanto, o fator financeiro, não ajudaram a se colocar como um cineasta artista. A série de filmes do detetive de polícia Harry Calahan (apelido *Dirty Harry*, Harry o sujo), por exemplo, formada por cinco filmes que atravessam as décadas de 1970 e de 1980, é um bom exemplo; a série prejudicou a recepção crítica do cineasta *auteur*. Se Eastwood fosse apenas diretor e produtor, essa incompreensão não seria mais do antigo pré-conceito que existe com o cinema industrial de Hollywood, algo que já teria acontecido com Alfred Hitchcock ou Howard Hawks, considerados durante muitos anos apenas bons artesãos, diretores “comerciais”, até serem resgatados pelos jovens críticos da *Cahiers du Cinéma*. Mas Eastwood era também ator, era também estrela e era um ator estrela com um tipo físico bem característico (alto, forte, musculoso) ainda por cima identificado por sua predileção pelo Partido Republicano. Ele era um ator que consagrou o policial Dirty Harry, precursor dos filmes de policiais e/ou justiceiros, numa época marcada, nos Estados Unidos, pela desilusão com a Guerra de Vietnã, pelo escândalo de Watergate, por uma ampliação dos direitos da cidadania e dos direitos humanos; na América Latina, pelo auge dos golpes (Uruguai e Chile em 1973, Argentina em 1976) e das ditaduras militares com amplo suporte do Departamento de Estado dos Estados Unidos. A série de filmes estrelados por Charles Bronson (chamados *Death Wish*) é um bom exemplo de uma série de filmes de justiceiros, em narrativas de vinganças contra

marginais e bandidos que, não em vão, eram retratados como herdeiros da contracultura e do movimento *hippie*.

Nos anos 1980, a recepção ao cineasta Clint Eastwood começa a mudar. A França joga um papel fundamental: a partir dos filmes *Bronco Billy* (1980) e *A última canção* (*Honky tonk Man*, 1982), parte da crítica francesa já o considera um autor. Em 1990, Noel Simsolo dedica um livro a ele, publicado pela editora da *Cahiers du Cinéma*, com uma capa azul clara e uma foto da personagem de Harry o Sujo. Como já foi assinalado, seu longa-metragem *Cavaleiro Solitário* (*Pale Rider*) é selecionado para o Festival de Cannes em 1985 e, posteriormente, outro filme dele, *Bird*, este sim explicitamente um filme de arte e não de gênero, ganha a Palma de Ouro de Melhor Ator com Forest Whitaker em 1988. Depois da consagração de filmes como *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), com seus quatro Oscars, com destaque para Melhor Direção e Melhor Filme, *As pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) e *Menina de ouro* (*Million Dollar Baby*, 2004), Eastwood passa a ser, para a imprensa e a crítica do mundo inteiro, um “ícone americano”, um “mestre”; o “cineasta americano” por excelência.

A oscilação entre uma rejeição em bloque e um elogio exagerado dificultam o entendimento de sua obra. É importante lembrar que como ator Clint Eastwood também tem um sucesso tardio, fora de Hollywood. Temos que lembrar também que ele estreia como diretor somente aos 41 anos, numa época onde a nova leva de diretores estrela dos cinemas dos anos 1960 e 1970 (Bertolucci, Coppola, Polanski, Glauber Rocha, Scorsese) chega a dirigir seu primeiro longa-metragem aos vinte e poucos anos, trinta anos de idade. Eastwood chega a ser uma estrela por vias não convencionais: um *western* realizado por um diretor italiano, Sergio Leone, filmado na Espanha com um orçamento baixo, cujo roteiro plagiava partes de *Yojimbo*, o *guardacostas* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1963). Na segunda metade dos anos 1950 e nos primeiros anos dos 1960, Eastwood tinha feito um seriado *western* chamado *Rawhide*, que lhe deu estabilidade financeira e, segundo ele mesmo conta (SCHICKEL, 1996), a chance de praticar e aperfeiçoar, durante anos, a construção de uma personagem e sua relação com o público. Terminado o seriado, sem ofertas interessantes em Hollywood, Eastwood faz um *western* na Europa com Leone, então diretor desconhecido, que tinha dirigido apenas um longa-metragem. Com Leone,

Eastwood faz a famosa *trilogia do dólar* (*Por um punhado de dólares*, *A Fistful of Dollars*, 1964; *Por um punhado de dólares a mais*, *For a Few Dollars More*, 1965; e *Três homens em conflito*, *The Good, the Bad and the Ugly*, 1966), que obtém fama mundial e inaugura o auge do chamado *spaguetti western*. Após o extraordinário sucesso dos três filmes, que transformam Eastwood em uma estrela, Leone oferece um papel a Eastwood em *Era uma vez no Oeste* (*Once Upon a Time in The West*, 1968), mas o ator e futuro diretor recusa desta vez a oferta (Charles Bronson assumiria em seu lugar). De volta a Los Angeles, em 1967, Eastwood abre sua produtora Malpaso para produzir os filmes em que iria atuar; e, a partir de 1971, aqueles que iria dirigir.

### O estilo de interpretação de eastwood

Se a aparência física, o porte avantajado (1,93 metros) e, fundamentalmente, uma forma de atuar contida, estilizada e com um toque de ironia, consagraram Eastwood perante o público, estes mesmos aspectos, somados ao enorme sucesso de bilheteria de seus filmes, o prejudicaram perante a crítica. Vou descrever aqui o que entendo, por uma interpretação minimalista, contida, estilizada e com um toque de ironia e vou desenvolver esses conceitos, realizando uma conexão com a teoria da interpretação. Eastwood como ator, consciente de seu tamanho e seu porte, apresenta uma forma de atuar eminentemente cinematográfica, que se baseia mais na presença física, no estar em cena de forma calma, e num gestual de face e de corpo marcante, dar menos importância às falas “bem faladas”. Esse estilo de interpretação é algo que, arriscamos uma hipótese, aproxima-se do que o russo Michael Chekhov definiu como o gesto psicológico. Para Chekhov, o gesto psicológico é um gesto arquetípico, simples, que resume a psicologia de uma personagem de forma essencial (CHEKHOV, 2015, p. 75-90). Por interpretação contida, refiro-me também a estar na cena e no quadro e expressar o menos possível, fazer a menor quantidade de movimentos e gestos possíveis, ancorando-se sim no gesto psicológico, que captura a essência da personagem. Nesse sentido, Eastwood como ator prefere reagir a agir, prefere escutar a falar, prefere ocultar grande parte do que sua personagem sente, no lugar de expressar isso. Sobre a estilização, e que chamei de toque de ironia, acredito

que Eastwood tem consciência que, ele chegando nos anos de 1960, não fazia sentido replicar um estilo lacônico e econômico de atores dos anos 1930, 1940 e 1950, e por isso, agrega um certo distanciamento crítico, uma ironia, uma estilização a essa performance de ator que eu definiria como pós-clássica, justamente por evocar e aludir, a forma clássica de atuar, mas por não a replicar.

Seu estilo como ator, sua suposta falta de expressividade, seu apego a um estilo de economia de gestos, relacionam Clint Eastwood e sua forma de atuar com um tipo de atores do cinema clássico hollywoodiano, como Gary Cooper, Robert Mitchum ou John Wayne. Vale ressaltar que Eastwood ficou reconhecido numa época (1955 até 1968) totalmente dominada por atores que vinham da influência de Stanislavski e seus discípulos nos Estados Unidos, o *Actor's Studio* de Lee Strasberg e de outras linhas que também seguiam o Sistema de Constantin Stanislavski (como Sanford Meisner, Stela Adler, Harold Clurman); escola de interpretação dominante também na geração posterior (Robert de De Niro, Faye Dunaway, Al Pacino, Dustin Hoffman) dos anos 1970. Brando, discípulo de Meisner e que frequentou o *Actor's Studio*, é o ator por excelência citado como exemplo da validade das ideias de Stanislavski e do método. Joanne Woodward, James Dean e Paul Newman são outros exemplos de atores que viraram estrelas e popularizaram tanto Stanislavski quanto Lee Strasberg.

A crítica Pauline Kael, da revista *New Yorker*, costumava afirmar que Eastwood era um não ator. Grande parte dessa aversão foi provocada pelo sucesso de público do filme *Perseguidor implacável* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) e por uma identificação entre o conteúdo ideológico do filme e a persona e o ator Clint Eastwood. O artigo de Kael, *Dirty Harry: Saint Cop*, publicado na *New Yorker* em janeiro de 1972, coteja os pressupostos do roteiro do filme com dados e com a realidade da cidade de São Francisco da época para concluir que o filme defende a morte dos criminosos e a justiça pelas próprias mãos (KAEL, 1972). “Como o crime é causado por privações, miséria, psicopatologia e injustiça social, *Dirty Harry* é um filme profundamente imoral”, escreveu Kael (1972, p. 78). As críticas de Kael fizeram efeito, visto que o personagem Harry Calahan, no segundo filme da série, *Magnum 44*, enfrenta um grupo de policiais que formam um esquadrão da morte (há inclusive uma referência ao Brasil da ditadura militar dos anos 1970). É importante salientar que *Perseguidor*



*Implacável* foi dirigido por Don Siegel (não por Eastwood, que o produziu e o protagonizou), na época já um diretor acostumado a dirigir desde os anos 1950 e que apenas nos anos 1970 contou com orçamentos de grande porte.

### **Clint eastwood ator e a escola de michael chekhov**

Minha hipótese sobre o trabalho de Eastwood como ator é que ele não se relaciona com a interpretação de Lee Strasberg do Sistema Stanislavski que derivou no “Método” do *Actor’s Studio*, com sua ênfase na memória emotiva, no trabalho de pesquisa intelectual e racional do ator. Na sua versão do Sistema de Stanislavski, Strasberg utilizou a memória emotiva e noções da psicanálise. O fato de que o “Sistema fora criado sobretudo para abordar as peças de Anton Chekhov e assim produzir estados da alma foi, com o decorrer do tempo, esquecido”. A formulação stanislavskiana, lembra Odette Aslan, facilitava o reviver, ajudava o ator a provocar toda noite emoções verdadeiras, talvez por associação com emoções já vividas (ASLAN, 2010, p. 80). Como já colocado anteriormente, acredito que Eastwood como ator se filia à escola do grande ator russo e mestre de atores, Michael Chekhov, reconhecido autor de um método de interpretação e formulador do anteriormente citado conceito de gesto psicológico. Chekhov, sobrinho do dramaturgo, foi aluno de Stanislavski, mas rompeu com ele após alguns anos e desenvolveu uma escola em linhas diferentes, que enfatiza a ação física e a imaginação. Chekhov é avesso à noção de memória emotiva e rejeita as evocações ao passado de Strasberg. Ele enfatiza o uso da imaginação e o treinamento corporal com vistas às ações físicas, o chamado método psicofísico do comediante (ASLAN, 2010, p. 81).

O crítico Richard Schickel levanta, na biografia de Eastwood, a possibilidade da conexão entre a forma de atuar de Eastwood e a escola de Chekhov (SCHICKEL, 1996, p. 65). Nos anos 1950, o ainda aspirante a ator fazia aulas no estúdio de George Shdanoff, discípulo de Chekhov e assistiu algumas palestras do próprio mestre russo. A abordagem de Eastwood rejeita a racionalização do trabalho do ator e evita a chamada frase bem falada. Nas palavras de Eastwood, atuar se baseia em “certos instintos que você já tem e a questão é como canalizar tudo isso em alguma imagem

visual” (SCHICKEL, 1996, p. 66). Acertadamente, Schickel afirma que a preferência de Clint pela frase rústica, não polida, sua crença de que a verdade se encontra mais nas expressões não verbais do que nas verbais, têm raízes nos conceitos de Michael Chekhov.

Odette Aslan enfatiza como em países e gerações diferentes há um mesmo obstáculo que se apresenta ao ator: dizer em vez de atuar.

De Antoine a Copeau e Dullin, de Stanislavski a Vakhangov, repisa-se esse alerta... O impasse sempre renasce. Ainda em 1953, Yul Brynner escreveu: em toda parte ensina-se a dicção perfeitamente, ensina-se a dar corretamente uma réplica, mas o elemento essencial do jogo dramático e o mais importante, que é a própria pessoa do comediante, deixa-se que a gente o descubra, com algumas regras muito vagas, com palavras sem suporte concreto. Tudo isso em louvor a Michael Chekhov, cuja obra sobre o método psicofísico Yul Brynner prefaciou. (ASLAN, 2010, p. 82).

Pesquisas bibliográficas, análises de filmes de Eastwood, somadas à minha experiência com direção de atores, levam-me a confirmar a hipótese da filiação da forma de atuar de Eastwood com a escola de Chekhov. Infelizmente, o “Sistema” é identificado pelo grande público apenas com a visão de Lee Strasberg, como o chamado “Método”, enfatizando a questão de memória emotiva e trabalho racional do ator, esquecendo até as considerações do próprio Stanislavski já nos anos 1930, quando enfatizava que seu Sistema era um sistema de ações físicas.

Michael Chekhov começa seu livro sublinhando que o ator “deve lutar pela completa harmonia entre corpo e psicologia. Existem atores que podem sentir seus papéis profundamente, compreendê-los com uma limpidez cristalina, mas são incapazes de expressar e transmitir a uma plateia essa riqueza interior.” (CHEKHOV, 2015, p. 1).

Quantas vezes quem dirige filmes ou peças de teatro percebe um ator que, em tese, compreende tudo da sua personagem e da obra, que mais estudou e pesquisou, no entanto, não convence e não dá conta de oferecer uma interpretação orgânica, verdadeira? Acontece que toda a compreensão racional da obra que esse ator hipotético pode até expressar bem verbalmente, não foi incorporada ao corpo e às emoções. Há uma desconexão entre o que o ator fala, entre as palavras que usa, e

a elaboração física e emocional do personagem no palco ou na tela. Como lembra Chekhov, esses pensamentos e emoções estão “como acorrentados, de algum modo, dentro de seus corpos subdesenvolvidos” (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Para o mestre russo, o ator deve então passar por um treinamento, de acordo com

[...] alguns requisitos: extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos; um corpo sensível e uma psicologia rica, de cores vivas, vivenciando ou assumindo a psicologia de outras eras, e uma completa obediência do corpo e da psicologia ao ator, visto que somente um comando indiscutível de seu corpo e de sua psicologia lhe dará a autoconfiança, a liberdade e a harmonia necessárias a sua criatividade (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Não que um pensamento e uma conceituação sobre uma personagem bem expressada por um ator não sejam, muitas vezes, também acompanhados por uma interpretação orgânica, visceral e autêntica. Mas há uma mitificação de que a compreensão racional expressada pelo ator de forma clara e articulada, leve necessariamente a uma interpretação orgânica. É notável perceber como essa crença persiste dominante até hoje, no mundo inteiro. Na série *The Offer* (Paramount, 2022), sobre os bastidores da produção e filmagem de *O poderoso chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), é mostrado um teste perante as câmeras do jovem Al Pacino, na época ator sem experiência cinematográfica. Teste fundamental para o jovem ator poder ganhar o papel de Michael Corleone. No teste, Francis Ford Coppola interroga Al Pacino sobre o personagem de Michael. E o jovem Al Pacino dá uma explicação brilhante sobre Michael e suas contradições, o que gera um olhar de Coppola para a equipe, como quem diz, “estão vendo, eu disse era ele o ator certo”; e nesse momento, o capítulo corta para outra cena, sem mostrar Al Pacino interpretando Michael Corleone pela primeira vez! É o que o ator diz sobre o personagem que parece demonstrar para os criadores da série a competência de Al Pacino, uma forma de se filiarem ao método de Lee Strasberg e a crença generalizada do grande público de que a expressão conceitual do ator é fundamental para explicar o trabalho dele na hora de incorporar o personagem.

Voltemos a Clint Eastwood e a minha hipótese sobre a filiação de sua forma de atuar com a escola de Michael Chekhov. Se lembrarmos do gestual criado por

Eastwood para o Homem sem Nome, da trilogia de Sérgio Leone, como o gesto com o charuto na boca, a forma de levantar o poncho e mostrar a arma, a caminhada lenta, o franzir da frente e o olhar fechado; se evocarmos os ritos de desagrado com a boca, e expressividade das rugas da testa de Dirty Harry; se na década de 1970, Eastwood constrói o fora da lei Josey Wales com poucos gestos e repetidas cuspidas de tabaco; se já nos anos 2000, o leitor recordar o personagem do veterano de guerra Walt Kowalski, em *Gran Torino*, seu rosto contraído e como rosna e cuspe o tempo todo, podemos sim filiar o trabalho de Eastwood à linha de Chekhov. Como lembra Odette Aslan,

[...] o que importa em Michael Chekhov não é tanto a criação intelectual como a criação corporal. Para transmitir ao espectador a vida interior da personagem... é preciso que o corpo do ator se sensibilize com essa vida interior [...]. Exercícios fazem encontrar no interior de seu peito o centro de onde parte o impulso que comanda os gestos... Há um impulso, uma forma que precede ao movimento, que o prolonga, que lhe dá autoridade e, por isso mesmo, confere a quem o executa o que se chama presença cênica. (ASLAN, 2010, p. 83).

No livro de entrevistas, *Conversações com Clint: as entrevistas perdidas com Paul Nelson, 1979-1983* (AVERY, 2011; tradução minha do título em inglês), fica evidente a falta de interesse dele no trabalho de atores influenciados pelo Método de Lee Strasberg.

Os primeiros filmes de Eastwood com Leone mostram um ator inteligente, consciente de seus pontos fortes e de suas limitações (é famosa sua dificuldade para decorar texto), criando uma forma de interpretar estilizada, numa chave baixa. Essa estilização da forma de atuar, essa leve ironia, faz uma conexão sutil com o cinema clássico, pois nunca ele interpreta o herói, mas o anti-herói, sempre de forma distanciada, calma. Suas personagens não são portadoras de valores coletivos: são solitárias, carregadas de fatalismo. Ele é um ator que constrói uma *persona* cinematográfica calma, mas com uma ira interna, apenas disfarçada por uma forma *cool* e distanciada de caminhar, falar e gesticular. O *Homem sem nome*; o *Dirty Harry* (o sujo), o soldado da obra prima de Don Siegel, *O estranho que nós amamos*, todos são anti-heróis, com uma profunda ira reprimida, que em determinado momento,

transforma-se em violência. “Acredito que todo ator tem que ter uma ira interna que deve ser comunicada em seus filmes”, afirma Eastwood (SCHICKEL, 1996, p. 16).

### **Eastwood como diretor e ator em *perversa paixão (play misty for me, 1976)***

Há conexões entre o estilo de atuação de Eastwood e seu estilo como diretor. Cineasta, diretor e autor pós-clássico. Eu sustento a hipótese de que Eastwood mostrou, já no seu primeiro filme, *Perversa Paixão (Play Misty for me, 1971)*, uma particular reformulação do cinema clássico, algo não muito comum numa época do cinema americano dominado pela Nova Hollywood. Neste primeiro filme de Eastwood, há uma direção e estilo “invisível”, onde a reflexividade apenas tem lugar no plano de abertura, num ritmo de decupagem e montagem pausado, numa apropriação de um estilo clássico que evoca um John Ford. A esse estilo Eastwood de direção, que podemos afirmar é pós-clássico, junta-se uma forma de atuar minimalista, com gestos essenciais, que valoriza muito a presença física em cena e tem total compreensão de como o ator integra o plano como mais um elemento de cena mais, priorizando os aspectos icônicos. Essa forma de atuar tem sua raiz nas teorias de Michael Chekhov e, em particular, de o Gesto Psicológico, fazendo claro, uma adaptação deste gesto à prática da interpretação cinematográfica, que tem outra lógica, dominada pelo tempo do plano e pela cena.

Vou corroborar minhas hipóteses com uma análise da cena de abertura do filme recentemente citado. Vejamos a cena dos créditos de abertura. A análise das cenas de créditos de abertura possui uma longa tradição nos estudos acadêmicos, como provam, entre outros, a obra *A Análise de Filme* (AUMONT; MARIE, 2010). Em cada momento onde houver algo que pode ser catalogado com uma reapropriação cinematográfica do Gesto Psicológico, isso será colocado no texto.

O filme começa com uma tomada aérea, um plano geral, de uma costa caracterizada por montanhas, rochedos, uma vegetação verde escura e seca, o mar e suas ondas, que bate contra os penhascos. A altura e a movimentação da câmera denotam que o plano deve ter sido realizado num helicóptero. É o fim de tarde. A câmera desce lentamente, enquanto vemos mar, as ondas que batem em rochedos e

essa paisagem espetacular da costa de California próxima a Monterrey, Carmel, como saberemos mais tarde. O espectador começa a perceber na topografia algumas casas, construídas entre as montanhas, ocultas pelas árvores. Chama a atenção a falta de trilha sonora, o silêncio das primeiras imagens. Primeiro, notamos o silêncio. Este silêncio dá lugar aos poucos aos sons da natureza, do mar, das ondas que batem contra essa costa rochosa. A câmera localiza uma casa à beira de um penhasco, uma casa de teto branco, quase oculta entre as árvores, onde aparece um terraço de madeira. Sobre essas imagens, aparece o título, em caracteres verdes, “A Malpaso Company Production” (uma produção da companhia Malpaso). Esses caracteres são acompanhados de um movimento da câmera direto e pronunciado em direção à casa. Na casa está o que interessa ao filme; lá está a história a ser narrada. No terraço, percebemos um homem, alto, vestido de marrom, que observa com calma o mar, as mãos nos bolsos da calça. Há um corte para um plano inteiro, um contra plano do anterior, um *plongée*, de cima para baixo. O homem (o ator C. E.), de costas, olha para sua direita, justamente para onde surge na tela, nos caracteres verdes, o nome Clint Eastwood. O homem começa a andar, na direção que seu olhar apontou previamente, numa galeria da casa, de madeira. O andar, a parcimônia e o gestual já compõem uma primeira aproximação ao Gesto Psicológico que vai definir a essência do personagem.

A câmera faz uma panorâmica de esquerda à direita. Sobe uma escada pequena e caminha até a câmera, que mostra, à direita, os vidros da sala da casa, onde há uma pintura que retrata o mesmo homem que subiu à escada. O homem olha com parcimônia para o interior da casa e para a tela. Corte para a tela. Na pintura, claramente amadora, o homem olha para cima. Corte para o mesmo plano que continua olhando para seu retrato, e com uma calma que chama atenção, com o som do mar de trilha sonora, desce a escada. O ator Eastwood reafirma assim a composição do personagem como um homem calmo, seguro de si, vaidoso, consciente de sua imagem, por isso o olhar para seu próprio retrato.

Enquanto o homem desce, surge do lado esquerdo da tela, o título do filme, *Play Misty for me*, nos mesmos caracteres verdes. O som do mar é misturado agora com o som apenas audível dos passos do homem e, num nível mais alto, das gaivotas. Passaram-se dois minutos e três segundos. Corte para um rádio de um carro, a mão do homem que liga o rádio, entra o som de um solo de guitarra; corte para um carro

descapotável dirigido pelo personagem. À guitarra se soma bateria, baixo e piano, num som que combina rock com jazz. Segue uma bela sequência de pouco mais de três minutos, onde a personagem percorre belíssimas paisagens da região que rodeia a vila de Carmel, com uma decupagem que alterna câmeras aéreas com planos próximos do homem enquanto dirige o carro. A sequência termina com a personagem chegando numa estação de rádio onde um DJ anuncia e informa sobre a região que cobre a emissora. Já de noite, a personagem entra na rádio, num escritório e se dispõe a trabalhar. Fim da sequência de cinco minutos e quarenta e três segundos.

A sequência estabelece uma atmosfera e conta pouco a história, fora estabelecer quem é o personagem principal, alguém vaidoso, talvez narcisista. Ele usa termo, óculos escuros e masca chiclete. O espectador sabe que o protagonista mora numa bela casa de frente para o mar, que parece ser vaidoso (o retrato, o carro descapotável) e que trabalha numa rádio. O estilo calmo, minimalista de Eastwood, radicaliza a estratégia de economia de posições que caracteriza a decupagem clássica. A esse estilo do filme se agrega o fato de que pouca história é narrada nessa sequência de cinco minutos. Não há maneirismos que denotem traços autorais explícitos no estilo do Novo Cinema de Hollywood (*New Hollywood Cinema*) que trouxeram e incorporaram aspectos de estilo da *nouvelle vague*, do cinema moderno e do cinema de arte ao grande paradigma do cinema clássico de Hollywood. Alguns exemplos são a imagem que congela do plano final de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cent coups*, 1959) de François Truffaut que foi retrabalhada em *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), os *jump cuts* de *Accossado* (*A bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1959) que ecoam nas cenas de violência de *Bonnie e Clyde, uma rajada de bala* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), a narração subjetiva e meta-cinematográfica de *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, Martin Scorsese 1972), como a narração subjetiva do protagonista, a imagem do projetor de cinema e as imagens em super 8 que apresentam os personagens, procedimentos similares mostrados na cena de créditos de abertura de *Olá Mamãe* (*Hi Mom*, Brian de Palma, 1970), onde mostra o cineasta iniciante Joe Rubin (Robert De Niro) e sua câmera.

A contenção estilística de Eastwood se soma à sua calma para contar a história: pouca informação é dada ao espectador nos primeiros cinco minutos e quarenta e três segundos da cena de créditos de abertura de seu primeiro longa-



metragem. Se *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) também retomava no seu estilo a herança clássica do cinema de gangsters dos anos 1940, no relativo à interpretação o filme, apresenta uma dívida clara com a herança de Stanislavski na famosa cena inicial de Don Corleone atendendo a um pedido de um membro da colônia italiana, pois mostra uma interpretação virtuosa de Marlon Brando, no limite entre a maestria e a paródia, numa marcada iluminação *chiaro oscuro* de Gordon Willis, chamando a atenção do espectador para o dispositivo fílmico.

Não há, nesse primeiro longa-metragem de Eastwood, esse tipo de estratégias estilísticas que deixam em evidência o dispositivo, que chamam a atenção para o discurso, seja na direção, seja na atuação. A interpretação de Marlon Brando é uma interpretação a serviço de uma história e é ao mesmo tempo uma interpretação que chama a atenção para si. Não sabemos se isso foi proposital de Brando ou se é simplesmente um efeito a *posteriori* do enorme talento do ator. Mas hoje a interpretação de Brando de Vito Corleone é tão orgânica e verdadeira como também autorreferente.

### **Eastwood como ator e diretor em *Josey Wales, o fora da lei* (*the outlaw Josey Wales*, 1976)**

Vou agora analisar outra cena de abertura e de créditos de Clint Eastwood, indo também da análise de Eastwood como diretor pós-clássico a ator do gesto, das ações físicas, do gestual, na linha de Michael Chekhov. *Josey Wales, o fora da lei* (*The outlaw Josey Wales*, 1976) começa com o letreiro da Warner Brothers. O primeiro plano mostra, em Plano Geral, um amanhecer e a figura de um homem, seu filho e uma mula, arando um pequeno trecho de terra; percebemos o pequeno tamanho da propriedade porque ela está rodeada de muros de árvores. O som da voz do camponês se mistura ao barulho do animal e do arado que trabalha a terra. O filme corta para um Plano Médio onde vemos uma criança pequena, um menino de uns cinco anos, que pega as pedras que estão na terra antes do caminho do animal, tentando aliviar o trabalho do pai. Tarefa mais simbólica que efetivamente real, mas que mostra a relação simbiótica entre pai e filho. Em seguida, o pai chama o filho para o ajudar com

o arado, preso na terra. Ouvimos a voz de uma mulher, mãe da criança, nos 00:56 segundos de filme. Corte, e vemos, em Plano Geral, longe, a silhueta de uma mulher, que chama seu filho (“little Josey”), para ele parar de trabalhar e se assear. O filho olha para o pai, em Plano Médio, reconhecemos o ator Clint Eastwood, e o camponês lhe faz sinal para ele obedecer a mãe. Corte para um Plano Inteiro (01:02 segundos) onde o camponês continua trabalhando a terra com a mula e o arado; a mudança de luz nos mostra que houve uma passagem de tempo. Ouvimos um ruído forte e ameaçador de cavalos a galope. Primeiro Plano do personagem do camponês que mostra sua apreensão. O camponês olha para cima. Eastwood compõe sua personagem apenas com a presença física e com uma interpretação contida e um gesto de esforço físico continuado, na inclinação do corpo com o arado.

Corte: as árvores e o céu: não há pássaros, sinal de alarme. Corte para Plano Médio: a barriga, as patas dos cavalos que passam e o grito de guerra dos cavaleiros. A imagem detalhe mostra que são vários os cavalos e, logicamente, os cavaleiros. Corte: face do camponês, que se alarma e deixa de trabalhar. Plano Médio mostra a personagem do labrador que corre em direção ao seu lar. Entra trilha sonora, sinalizando perigo. Vemos a personagem interpretada por Eastwood que corre entre uma mata cheia, com alguns clarões. A cena é pouco iluminada; há várias zonas dos planos na escuridão. Três planos apenas mostram o camponês correndo numa mata escura, enfatizando o perigo. A trilha fica mais marcada e enfatiza ainda mais o perigo. Ouvimos um disparo. O camponês, em Plano Geral, corre até a câmera, há mais um disparo; o camponês para de correr num Plano Médio, olha no fora de campo. Os disparos do filme têm um tom grave, forte, bem longe do som agudo, paródico e estilizado dos disparos dos *westerns* de Leone. Contra plano. Vemos o que a personagem vê (01:59): uma casa tomada pelas chamas e alguns cavaleiros que rodeiam o lugar, executando a destruição do lar. Não vemos as faces de quem cavalga e ataca. Close, plano em *chiaro escuro*, do líder dos saqueadores, com o som das vozes do menino e sua mãe que chamam o camponês: Josey. Trata-se da primeira vez que ouvimos o nome do protagonista. No minuto 02:01, há o segundo disparo e o camponês corre. Em 3 minutos, o terceiro disparo, sobre um Plano Geral da casa de Wales em chamas. Vemos os invasores. O filho e a esposa são pegos por eles e pedem ajuda (“Josey”). Josey corre. Um cavaleiro bate nele e ele cai no chão. Caído no chão,

o camponês Josey ouve o filho de novo. Corte para as chamas. Percebemos que a casa está em chamas. Josey se levanta com dificuldade. Corte para o chefe dos saqueadores (o espectador consegue discernir o rosto) que bate Josey na cara com uma espada. Josey cai no chão e ouve a voz do filho, no minuto 02:46 segundos: um corte na altura do olho lhe provoca um grande sangramento. De novo, um gestual forte, uma expressão corporal, visceral, define a personagem, sem necessidade de palavras, enfatizando a ligação com o pensamento de Chekhov.

Imagens do fogo, sons de disparos e gritos, a casa cai no chão, derrubada pelas chamas, no minuto 03:00. É uma série de planos entre os quais há vários *plongée* e *contra-plongée*, acentuando o dramatismo, uma fotografia com pouca luz, planos que não deixam ver toda a cena. É clara a intenção do filme em nos aproximar de uma perspectiva próxima à do personagem camponês Josey Wales. Toda a sequência é narrada de um ponto de vista narrativo próximo a esta personagem protagonista do filme.

Em 03:09, vemos um plano da mata, o ruído de uma pá que cava na terra; corte para Josey enterrando o filho, num plano *plongée* bem pronunciado. Em 03:27, há um Plano Médio de um corpo dentro de um saco, sendo arrastado pela terra; no final do plano, vemos uma mão bem pequena, de uma criança, que sai do saco. Trata-se do filho de Josey. Plano Médio das pernas de Josey enquanto arrastra o corpo. Segue toda uma sequência onde com maestria, Eastwood compõe o personagem de Josey Wales apenas com ações físicas e gestos.

Num Plano Médio e *plongée*, Josey coloca, com dificuldade física, a cruz no chão. O espectador percebe que é uma tarefa física difícil de ser executada por um homem, com instrumentos rústicos, assim como era arar a terra. No mesmo plano, sem cortes, Josey se ajoelha (Plano Médio) e abraça a cruz, seu rosto expressa dor e cansaço. A personagem diz “do pó ao pó, da terra a terra, o senhor dá, o senhor tira”, referindo-se a Deus. Há raiva e impotência na face da personagem; ele chora e a cruz cai inclinada no chão, Josey continua, apoiado na cruz de madeira, chorando. É o ápice do gesto psicológico que resume a personagem do antigo Josey, que já não vai ser mais camponês, e é nesse instante apenas um homem dilacerado pela dor e pela perda, alguém que morreu em vida, alguém consumido pela dor e que deixa transparecer a raiva que cresce e se anuncia.

Entre 04:41 e 05:04, vemos a mão de Josey que desenterra um velho revólver, entre a terra e as cinzas da casa. A mão desenterra a arma, a câmera acompanha a mão e o braço, vemos Josey Wales olhando para a arma. Em 05:05, uma madeira, em cruz, que parecem ser de uma antiga cerca da pequena propriedade rural, recebem os tiros do revólver de Josey. Um detalhe mostra a maestria do estilo do filme. Primeiro, o espectador ouve um, dois disparos e não enxerga nenhuma mudança na imagem, nada acontece na madeira. Com o terceiro disparo, vemos o impacto na madeira e um pequeno pedaço de madeira cai no chão. Segue uma sequência de planos de Josey atirando na cruz de madeira, onde se destaca um plano da mula, sozinha, sem fazer nada, no campo onde a personagem arava a terra. O recado é claro: ele já não semeia a terra, agora ele só atira, com raiva contida, pensando em vingança. O camponês Josey morreu, agora virá o vingador Josey, deduz o espectador.

No minuto 05:42, um plano geral revela Josey Wales, com o chapéu de camponês, sentado no chão, abatido, rodeado da paisagem da natureza do lugar que era seu lar. Há pouca luz no plano, característica do autor Eastwood, vemos apenas a silhueta da personagem. De novo, Eastwood compõe sua personagem com um gesto psicológico.

Um contra plano revela que ele está sentado ao lado do túmulo familiar. Um terceiro plano mostra mais de perto a personagem e, atrás, umas bandeiras, cavalos e cavaleiros. Chama a atenção a falta de reação de Josey Wales, que mal se mexe (triste, abatido, pouco se importa pela sua segurança pessoal). Ele só gira a cabeça, com uma expressão muito contida, quando os visitantes explicitam sua presença pelo relinchar dos cavalos (até o minuto 6:00) e durante alguns momentos, os visitantes ficam em total silêncio, mostrando solidariedade à dor de Josey, sentado ao lado de um túmulo. O líder se apresenta (“Meu nome é Anderson”) e pergunta se foram “artilheiros”, a tradução que há no filme da expressão “Red Legs”, um grupo paramilitar que lutava do lado do exército da União (Norte), especialmente no estado de Kansas. O líder Anderson diz a Josey que os encontrará no estado de Kansas, que estão com a União, e que eles irão até lá para “consertar as coisas”, num tom que implica vingança. Num Plano Médio, Josey, sem uma expressão definida, ainda processando a nova informação, diz “Eu irei com vocês”. Essa frase lacônica é continuação do gesto abatido de Josey sentado na frente da cruz, no túmulo familiar.

Entra um Plano Geral com tom azulado e música com tambores militares, vemos as silhuetas dos cavaleiros que cavalgam na direção da câmera e o nome impresso na tela: “Clint Eastwood”, depois “The Outlaw Josey Wales”, segue o nome do ator indígena “Chief Dan George” e depois “Sondra Locke”, nome da atriz e do ator Bil Mckiney. Segue uma sequência de três minutos e dez segundos onde é narrada a história do grupo de civis onde se soma Josey Wales no contexto da guerra civil americana. O espectador vê nessa sequência de montagem cenas da guerra, cenas do grupo de Josey na sua caçada dos paramilitares (“pernas vermelhas”), a derrota paulatina dos confederados para a União e a morte do líder Anderson, aquele que havia convidado Josey Wales a se somar na vingança contra os paramilitares.

Segue uma cena que exemplifica o estilo seco e minimalista de Eastwood como diretor (economia de posições de câmera, poucos cortes, poucos procedimentos que evidenciam o discurso cinematográfico) e sua ligação com sua forma de atuar e com o gesto psicológico de Chekhov. A música termina. O grupo de rebeldes está acampado. Fim do dia. A sequência é pouco iluminada e o tom da imagem é um azul cinza. O agora líder do grupo, Fletcher, interpretado por John Vernon, comunica ao grupo que tudo o que eles têm que fazer é ir até um acampamento próximo da União, jurar lealdade aos Estados Unidos, pegar seus cavalos e voltarem à casa. Um dos rebeldes pergunta se eles receberão total anistia. “Sim”, é a resposta. Lentamente, todos pegam seus cavalos e se dirigem ao acampamento do exército dos Estados Unidos. Um jovem hesitante olha para Josey Wales e apenas pergunta a ele “Josey?”. “É melhor você ir com eles”, é a lacônica resposta de Wales. O jovem vai. Wales fica sentado, inclinado, pensativo, de forma que evoca como estava sentado na frente do túmulo familiar. Fletcher desce de seu cavalo e pergunta a Wales se ele irá com eles. Wales diz que acredita que não. Fletcher avisa que irão atrás dele. Josey assente “Sim”. “Não há onde ir”, ressalta Fletcher. “Reconheço, é verdade”, responde Wales. “Boa sorte, Josey”, se despede Fletcher.

A cena é interpretada por Eastwood com um gestual mínimo, com sua silhueta e rosto pouco iluminado, com uma personagem sentada sem praticar movimentos que não os mínimos com a cabeça e o olhar, sem demonstrar emoção aparente. Esse estilo minimalista, seco, que vai na essência da personagem, que se baseia num gesto psicológico e numa ação física determinada, que é econômico no

seu gestual e ao mesmo tempo forte, contido na comunicação das emoções, relaciona-se com o estilo cinematográfico pós-clássico da cena e é uma marca da herança da escola de Michael Chekhov no estilo de atuar de Eastwood.

De novo, aqui, a principal virtude de Eastwood nesta cena de abertura é o talento para estar na tela, para quase não reagir, para comparecer na tela com um gestual forte e com a presença física, no entendimento de que a interpretação cinematográfica forma parte de um todo onde a decupagem e a montagem desempenham papéis fundamentais, e assim, ter uma economia de gestos de acordo a seu estilo cinematográfico pós-clássico.

A construção do personagem em cada cena passa, em Eastwood, pela construção de um gesto fundador, de um gesto que define e sintetiza a personagem. Josey Wales pendurado na cruz, chorando copiosamente, quando enterra sua família; Wales sentado no chão, olhando para baixo, pensativo, enquanto seus colegas escolhem se render para o exército do Norte. O Eastwood diretor pós-clássico e o Eastwood ator herdeiro da escola de Michael Chekhov apresentam uma unidade estilística evidente.

### **Considerações finais**

Este artigo mapeou as origens do ator e diretor Eastwood: seu começo de carreira, a recepção da crítica nas primeiras décadas e como se inter-relacionam o estilo do ator com o do diretor. O ator Eastwood, consciente de suas limitações e de seus pontos fortes, inaugurou uma forma de interpretar muito pessoal, seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor. Há coerência entre o estilo de Clint Eastwood de interpretar e seu estilo como diretor. Como ator, filia-se a uma escola que privilegia as ações físicas, o gestual, o estar presente e a imaginação na criação do personagem, rejeitando os conceitos de memória emocional, as racionalizações e as abordagens próximas à psicanálise do Método de Lee Strasberg. Nesse sentido, a filiação de Eastwood com o pensamento do ator e mestre russo Michael Chekhov surge nítida na sua composição e abordagens dos personagens. Ao mesmo tempo, Eastwood como ator também apresenta uma

ligação com uma escola de atuação ligada à era clássica de Hollywood, representada por Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda, James Cagney, Humphrey Bogart, entre outros. Nesse sentido, sua ligação com Cooper, ator impassível, é algo a ser explorado em futuros artigos.

Já o diretor Eastwood retoma a tradição do cinema clássico, de um John Ford, Hawks e Wyler, com um viés autoral; não adota a reflexividade nem a exposição do dispositivo, características do cinema moderno e do cinema pós-moderno, filiando-se, portanto, a uma corrente de cinema contemporâneo autoral que denomino pós-clássica. Nesse sentido, Eastwood é um caso raro se comparado com a imensa maioria de cineastas americanos surgidos a fins dos anos 1960 e 1970, e que são aqueles que construíram uma obra realmente importante com a chamada Nova Hollywood, como Scorsese, De Palma, Coppola, Altman. A originalidade e singularidade artística do Eastwood, ator e diretor, funda-se justamente no seu enraizamento com o clássico, que no cinema americano contemporâneo hoje é retomado por exemplo por grandes diretores como John Gray ou pelo estilo muito próximo do estilo pós-clássico de séries como *Sucession* (HBO), *Ozark* (Netflix), *Santa Evita* (Star Plus), *Bom dia, Verónica* (Netflix) ou *Yellowstone* (Paramount Plus).

## Referências

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise de filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

EVERY, Kevin. **Conversations with Clint: the lost interviews with Paul Nelson, 1979-1983**. New York: Continuum international publishing group, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. **The classical Hollywood cinema; film style and mode of production to 1960**. London: Routledge, 1985.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2006.

BENOLIEL, Bernard. **Clint Eastwood**. Paris: Cahiers du cinéma, 2010.

CAHILL, Tim. Clint Eastwood's American Dream. **Rolling Stone**, [s. l.], 31 maio 1985. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/clint->



[eastwoods-american-dream-82946/](#). Acesso em: 07 dez. 2020.

CAUGHIE, John. **Theories of Authorship**. Londres-Nova York: Routledge, 1981.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EYES ON CINEMA. Pauline Kael calls Clint Eastwood “an extremely mediocre director” in 1977 interview. **YouTube**, San Bruno, 19 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9GGn29-Zlg>. Acesso em: 07 dez. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Almedina, 1989.

JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. São Paulo: Editora Vozes, 1991.

KAEL, Pauline. Dirty Harry: Saint Cop. **New Yorker**, New York, 15 jan. 1972. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/2017/12/28/dirty-harry-saint-cop-review-by-pauline-kael/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. (p. 333-360).

SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory. **Filme Culture**, [s. l.], n. 27, inverno de 1962-63.

SCHICKEL, Richard. **Clint Eastwood**: a biography. New York: Vintage Books, 1996.

SCHICKEL, Richard. Hollywood’s Honchos. **Time**, New York, 9 jan. 1978. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/5N0pcsq6yy/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

SIMSOLO, Noel. **Clint Eastwood**. Paris: Ed. L’Etoile/Cahiers du cinema, 1990.

VINICOUR, John. Clint Eastwood, seriously. **New York Times Magazine**, New York, 24 fev. 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/02/24/magazine/clint-eastwood-seriously.html>. Acesso em: 07 dez. 2020.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 22/03/2023

## PORNOGRAFIA E GRAVURA: MOVIMENTOS POLÍTICOS DOS CORPOS E DAS IMAGENS ESTÁTICAS ENTRE O SÉC XVI E XX.

Wilson Roberto da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo tem o objetivo de destacar como a gravura e a pornografia se associaram aos movimentos políticos dos corpos, instrumento e ponto de partida das produções artísticas com a representação do movimento estático até o XIX e paralelamente às imagens em movimento no XX. Dividido em quatro seções, na primeira, a gravura é tecnicamente abordada e seus processos são vinculados ao contraditório como princípio a partir do qual a imagem se torna reproduzível. Na segunda, é feita uma análise dos termos erótico e pornográfico e como, no XVI, o último foi vinculado aos sistemas de impressão e ao debate acerca da contradição entre original e cópia. Na terceira seção, a pornografia é vinculada à ação político-subversiva e literária em gravura, principalmente na França do XVII e XVIII. Na última seção, a invenção da litografia e da fotografia no XIX é abordada como elemento emancipatório da produção da obra gráfica do artista e, no XX, a linguagem da gravura se destaca dentre as vanguardas modernistas como um todo, mas em particular no Expressionismo e no Surrealismo, como movimentos artísticos afeitos a dar vazão à visualidade explícita do ato sexual e aos dilemas que ele engendra.

**Palavras chave:** gravura; pornografia; contraditório, corpo, visualidade

---

<sup>1</sup> É Gravador, Técnico em Artes Gráficas especializado em Produção Visual Gráfica pelo SENAI, atuou profissionalmente em Publicidade e hoje exerce a função Docente na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Ministrou aulas para os cursos Desenho Industrial e Publicidade da Universidade Presbiteriana Mackenzie. A produção artística tem ênfase em Gravura, Artes gráficas e Anatomia Humana nos segmentos de: desenho, xilogravura, litografia, gravura em metal, produção gráfica, pintura, ilustração e modelagem e mais modestamente em still fotográfico. E-mail para contato: wilsonroberto@unifesspa.edu.br

## PORNOGRAPHY AND ENGRAVING: POLITICAL MOVEMENTS OF BODIES AND STILL IMAGES BETWEEN THE 16th AND 20th CENTURIES

**Abstract:** The article aims to highlight how engraving and pornography were associated with the political movements of bodies, instrument and starting point of artistic productions with the representation of static movement until the 19th century and parallel to moving images in the 19th and 20th centuries. Divided into four sections, in the first, the engraving is technically addressed and its processes are linked to the contradictory as a principle from which the image becomes reproducible. In the second, an analysis of the terms erotic and pornographic is made and how, in the 16th century, the latter was linked to printing systems and the debate about the contradiction between original and copy. In the third section, pornography is linked to political-subversive and literary action in engraving, mainly in 17th and 18th centuries France. In the last section, the invention of lithography and photography in the XIX is approached as an emancipatory element of the production of the artist's graphic work and in the XX, the engraving language stands out among the modernist avant-gardes as a whole, but in particular in Expressionism and Surrealism, as artistic movements aimed at giving vent to the explicit visuality of the sexual act and the dilemmas that it engenders.

**Keywords:** engraving; pornography; contradictory, body, visuality

## Introdução

Até o advento da fotografia e do cinema no XIX e XX, as imagens como um todo e as pornográficas em específico, foram representadas pelos sistemas de reprodução pré-fotográficos, a saber, os processos de gravura, cuja principal característica era a representação estática do movimento. Imagens em quadros fixos que sugerem uma síntese do movimento dos corpos. No caso da pornografia, a representação do coito, da intimidade sexual, das posições ou fetiches, nos quais se faz explícito os pontos erógenos e as interpenetrações entre eles, a fim de despertar a excitação sexual.

Atualmente, se compararmos o encadeamento de imagens quadro a quadro, que registram fotograficamente o movimento decorrente do cinema e principalmente do vídeo, com a representação estática de qualquer meio de representação visual da era pré-fotográfica (pintura, escultura, desenho e gravura), este sentido inerente de que o pornográfico deve fazer excitar não se aplicaria tanto assim, mesmo se considerássemos o decadente mercado de revistas pornográficas atual, a imagem estática não é tão eficaz para a excitação sexual quanto o vídeo.

Dito isso, é possível justificar não só a razão da delimitação temporal em torno do desenvolvimento da gravura e da imagem pornográfica no XV atrelada a ela até o XIX, como também a possível valia do tema nas análises acerca do corpo subversivo, como instrumento e ponto de partida das produções artísticas, cujo movimento é estático tanto no gestual, quanto na narrativa, sejam elas pornográficas ou não. Artistas como Alfred Hrdlicka (1928-2009), Hans Bellmer (1902-1975) e Felicién Rops (1833-1898) dedicaram parte de sua obra à gravura com o explícito sexual, que aqui se denominou pornográfico, herdeiros de um encadeamento histórico que se inicia na pornografia do XV e XVI com Rafael (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546), Marcantonio Raimondi (1480-1534) e Giovanni Jacopo Caraglio (1500/1505-1565), Ticiano (?-1576) os irmãos Aniballe (1560-1609) e Agostinho Carracci (1557-1602).

Foi remontando o elo operativo dos processos de reprodução pré-fotográfico pela gravura, sua aplicação no momento em que surgiu, a ordem moral e estética a que estiveram submetidos, que se tornou possível vislumbrar o quanto

este meio produziu nos corpos, por meio dos corpos e a partir dos corpos, uma espécie de historiografia da representação do libidinal com movimento estático, os processos históricos sociais envolvidos e os resultados visuais decorrentes deles. Para tanto, este artigo está dividido em quatro seções, a primeira é um resumo amplo do surgimento da gravura, e estabelece relação entre fundamentos de produção da imagem impressa com gravura e o contraditório, tanto no sentido de construção da imagem impressa e mais adiante, no sentido filosófico do contraditório como possibilidade reativa ao padrão dominante.

A segunda seção descreve os termos semipornográfico, erótico e pornográfico e a opção por termos que conduzirão a relação deles com a bem articulada e antagônica dicotomia entre original e cópia, além de como o pecado da reprodução se associaria à pornografia, para designar as publicações licenciosas, e qual papel era reservado às técnicas de reprodução da imagem e o princípio da associação das imagens pornográficas ao texto.

A terceira seção destaca como a união entre texto e imagem se sedimentou na pornografia do XVII e XVIII e como isto contribuiu para o declínio da imagem em relação à literatura no âmbito do fazer excitar. A estratégia utilizada era politicamente subversiva, isto é, foi construída uma narrativa que destacava as perversões morais do Estado (corte) e da Religião (clero), baseado na dissimulação da autoria literária e no anonimato visual, como estratégia relativamente eficaz de fuga às interdições e penalidades oriundas desta espécie de iniciativa editorial clandestina.

A última seção aborda o advento da litografia e da fotografia e como estes novos meios facilitaram a inclusão da gravura no espectro dos processos artísticos. Isto tornou possível o desenvolvimento da hipótese aqui sustentada, que teria sido a acessibilidade operacional tanto do fazer e do imprimir litográfico aliado à fotografia, que ajudaram não só a elevação da gravura ao patamar de grande arte não mais subalterna à pintura, ao desenho e à escultura. Em decorrência disso, a distinção entre gravura comercial da gravura de arte se estabeleceu, como também a imagem de bom gosto (erótica) se separaria da imagem de mau gosto (pornográficas) nas artes visuais do XIX, até que surgisse o Expressionismo e Surrealismo no XX, quando estas duas categorias foram relativizadas apoiados pelos avanços da Psicologia.

## 1. O surgimento e desenvolvimento da gravura e do contraditório como pressuposto da cópia, no Ocidente cristão.

Os processos de gravura são reflexos de um tempo no qual a imagem era produzida manualmente, num trabalho lento e fragmentário, porém constante, sem automação e com mecanismos rudimentares, caracterizado pela divisão entre o criador da imagem, o gravador e o impressor, ambos intermediários ou intérpretes do autor do desenho. No cerne deste modelo operativo em gravura estavam implícitos a reprodução e os fins comerciais que dela decorreriam como difusor ideológico seja pela reprodução da imagem sacra, científica (anatomia e botânica), mitológica, épica, turística, artística e finalmente, imagens pornográficas. Desenho, pintura e escultura eram dignos do estatuto artístico em função de serem irreproduzíveis.

A revolução provocada pelos meios de reprodução impressa desemboca em nosso tempo, visto que sem xilogravura, gravura em metal e litografia<sup>2</sup>, não teríamos chegado à revolução tecnológica. Segundo Benjamin (1987, p.166) “Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível [...]”. Na Xilogravura, a contradição fundamental que torna a imagem reproduzível é expressa pelo alto e o baixo relevo, pois isto define onde a tinta deve estar (alto relevo) e onde ela não deve estar (baixo relevo), ausente estas condições fundamentais não é possível reproduzir.

A gravura em metal foi o segundo processo de impressão, não muito diferente da xilogravura, seu surgimento e local de origem também são imprecisos. Dados historiográficos provenientes de Vasari (1511-1574) atribuem a invenção ao florentino Tomasso Finiguerra (1426-1464), entre 1430 e 1452, no entanto, o dado mais seguro é que tenha sido proveniente da arte dos ourives e dos armeiros,

---

<sup>2</sup>Para aqueles que conhecem pouco sobre os três sistemas, os links desta nota de rodapé auxiliarão sobre o que será descrito em seguida e suas derivações ao logo do artigo.

Xilogravura: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AmLaM6NkTDs&t=3s>> Acesso em: 14abril 2022

Gravura em metal: Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VBUY\\_LOGCPo](https://www.youtube.com/watch?v=VBUY_LOGCPo)> Acesso em: 14abril 2022

Litografia: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p1vdF6dJxxc>> Acesso em: 14abril 2022.

artesãos incumbidos de gravar anéis de chancela e armaduras de metal, cujas impressões eram necessárias para documentar padrões e brasões.

A lógica fundamental da imagem gravada em metal também é semelhante ao da xilogravura, em ambas, o contraditório elementar que torna a imagem imprimível, ou se quisermos chamar de reproduzível é a mesma, isto é, a oposição entre alto e baixo relevo, a diferença é que na gravura em metal, a tinta fica depositada no baixo relevo. Desenvolvida para aprimorar a demanda por maior definição de imagem na cópia, ao sabor do claro-escuro e da perspectiva prenunciada pelo *Cinquecento*, a gravura em metal se desenvolvia para aprimorar a definição da imagem impressa, não sem provocar reação daqueles que cultuavam o original, dentre os quais Leonardo da Vinci (1452-1519), como veremos mais a frente.

De fato, a linguagem da gravura veio tornar-se prática no Ocidente no final do XV, incentivada inicialmente pela necessidade de produção de herbários como forma de homogeneizar a imagem oriunda da pesquisa botânica, isto é, a imagem científica de uma determinada planta poderia ser, dependendo da habilidade do ilustrador, tão díspar em relação à planta, que tornava impraticável considerá-la como uma mesma espécie, embora fosse (IVINS Jr, 1976). A gravura solucionava este problema, pois, uma vez a imagem desenhada por um artista hábil em representar, era encaminhada para um profissional hábil em transferi-la por meio de gravação, *ipsis litteris* como estava no desenho original, este gravador de interpretação era, portanto, um intermediário entre o artista e a reprodução, ou seja, um intérprete recriador do desenho original.

Do mesmo modo, a matriz produzida pelo gravador de interpretação se constituía num intermédio entre o original e a cópia, da qual, poderia estar desvinculada só em detalhes e desta forma, homogeneizar e tornar impessoal a visualidade de quem gravou a imagem de um espécime natural. Deste modelo operativo derivou-se uma espécie de “Tirania da regra” (IVINS JR, 1974, p.105, tradução nossa), pois todo processo de reprodução autoral, que se fundamentava no idêntico, isto é, na cópia exata das características do desenho feito pelo autor, restringia novas inventividades de artista e em gravura.



A passagem do XVIII para o XIX marcaria o período no qual a gravura passaria a ter mais um meio técnico de reprodução da imagem, a litografia, inventada em 1796 pelo músico e copista de partituras musicais Aloise Senefelder (1771-1834), nascido na atual República Tcheca. A incisão (corte), tão importante para a xilogravura e para a gravura em metal, também pode ser utilizada na litografia, porém não é o relevo ou o baixo relevo que a torna reprodutível, mas antes, um sistema planográfico baseado fundamentalmente na contradição existente na repelência entre água e gordura, que fez com que a informação e a imagem se estabilizassem na matriz (*litho*=pedra), para ser transferida como cópia dela.

O lápis litográfico é um instrumento de desenho, como o próprio nome diz, permite que o artista desenhe diretamente sobre a pedra, numa operação muito similar a qualquer artista que desenha sobre uma folha de papel. Deste modo, o gravador como intermediário da imagem para o autor artista sucumbiria, o artista se tornaria protagonista de sua produção gráfica. O *tousche*<sup>3</sup> litográfico é uma tinta gordurosa em bastão que deve ser diluído em água morna para ser utilizado com pincel, simulando uma pintura monocromática com aquarela e pelos mesmos motivos que o lápis litográfico, foi incentivo para adesão dos pintores como promotores diretos de sua própria obra gráfica.

Graças à litografia o artista retoma a posse de produção de sua imagem sem intermediários, ou seja, lápis e pincel são ferramentas naturais ao artista e, por conseguinte um incentivo a mais para que ele assumisse uma obra gráfica com suas próprias mãos, pondo fim à figura do gravador intérprete e intermediário em gravura.

## 2. Pornografia e o pecado da reprodução nos séculos xv e xvi.

É vão o esforço que fazemos para distinguir o erótico do sensual e o obsceno do pornográfico, estas dicotomias demarcam um “conflito entre

---

<sup>3</sup>*Touche e Tuche* são modos de grafar esta palavra, cujo sentido permanece idêntico.

representações do desejo e da virtude” (FINDLEN, 1999, p.54) e não devem ser subestimadas. De fato, há algo que nos impele e ao mesmo tempo impede à perda própria da sensualidade que é “[...] em princípio, o domínio da irrisão e da impostura. Existe em sua essência um gosto de se perder, mas sem naufragar [...]” (BATAILLE, 1987, p.148).

Segundo Moraes (2013), o senso comum atribui ao obsceno e ao pornográfico o sentido de ausência de pudor, já o erótico ou o sensual, seria algo comedido que insinua sem mostrar a coisa em si. Para a autora, o termo pornografia estaria tecnicamente vinculado ao fato de haver reprodução em escala, daquilo que deveria estar sob o manto da insinuação e não do vulgo. Tanto Moraes (2013) quanto Hunt (2008) vinculam o termo pornografia ao surgimento dos meios de reprodução, baseando-se no histórico interdito imposto a quase todas as sociedades humanas em restringir a difusão de palavras de baixo calão, imagens de genitálias ou congêneres do ato sexual.

Nesse sentido, um pênis associado a uma palavra de baixo calão grafados na porta de um banheiro ou num muro atualmente, ou em cidades como Pompeia e Herculano há séculos, seriam imagens pornográficas, nem tanto pelo fazer excitar, embora possam, mas porque reproduzem algo socialmente interdito. As autoras supracitadas realçam a adoção do termo pornografia, à escala que esta reprodução adquiriu com o surgimento dos meios de reprodução, no caso a gravura e a gráfica<sup>4</sup>.

Segundo Trimbach (1999, p.282), os termos “erótico” ou “sensual” estariam mais ligados à visualidade do XVIII e XIX, enquanto os filmes ainda não existiam e imagens ilustradas ou fotografadas exibiam “[...] poses lascivas, nas quais mulheres mostravam suas partes íntimas ou simulavam posições e movimentos da cópula”, como resultado de uma política estatal e do desenvolvimento de uma *scientia sexualis* que tolerava uma exposição terapêutica e moderada à nudez por razões de saúde pública, sem que fetiches ou o ato sexual propriamente dito estivessem à mostra. Uma “ciência sexual” desenvolvida para ser experimentada primeiramente pela burguesia “[...] foi nelas que se estabeleceu, em primeira instância, o dispositivo

---

<sup>4</sup>O termo “gráfica” abrange a composição tipográfica e diagramação dos textos, além dos processos de acabamento do produto impresso, gravura estava ligada ao processo gráfico destinado a reproduzir as imagens.

de sexualidade como nova distribuição dos prazeres, dos discursos, das verdades e dos poderes”, (Foucault 1999, p.116). Só algum tempo depois, esta ciência sexual foi estendida à massa que de início rejeitou, mas em seguida aderiu a esta universalização da sexualidade.

Por isso é sempre controverso utilizar esta ou aquela terminologia para tratar da nudez, do ato sexual ou do libidinal, aqui o termo erótico será substituído pelo semipornográfico sempre que for necessário designar uma representação por metáforas ou ocultações, pois assim se distingue melhor a simples presença do nu artístico como representação popular do erótico, ou as cenas que descrevem o ato sexual ainda que sem explicitar as genitálias. Este termo utilizado por Findlen (1999, p.62) parece ser mais específico para este caso, pois designa melhor uma espécie de interação possível com a imagem estática, porque ocorre quando o observador se incumbe de presumir um desencadeamento do ato libidinoso, de despir mentalmente ou presumir a genitália embaixo da vestimenta.

Uma vez expostas as razões pelas quais se adota o termo “semipornográfico” em substituição ao “erótico”, a seguir será abordado como no âmbito da gravura do XV e XVI, a opção pela técnica de reprodução estava cercada de dilemas econômicos e ideológicos em relação ao culto do original. Para ilustrar esta percepção seiscentista cautelosa em relação à reprodução. Vejamos o que Da Vinci (1966, p.196, tradução nossa) observa:

O alcance da obra não pode reproduzir-se em inumeráveis exemplares, como é o caso dos livros impressos; a pintura permanece sempre nobre, única e preciosa, honrando seu autor e não engendrando filhas que se igualem a ela. Esta singularidade a faz mais excelente que as coisas que são publicadas por todos.<sup>5</sup>

Entretanto, alguns artistas aderiram ao novo meio e produziram parte significativa de suas imagens gravadas com suas próprias mãos, Ivins Jr (1964, p.137) destaca “Dürer já maduro, Holbein, Altdorfer, Cranach, Lucas de Leyden, Ticiano, Parmigiano, Baroccio, o Espanholeta e muitos outros.” Já as imagens ou gravações dedicadas ao gênero pornográfico ou semipornográfico, se restringiam a um círculo

---

<sup>5</sup>*El alcance de la obra no puede reproducirse en innumerables ejemplares, como en el caso de los libros impresos; la pintura permanece siempre noble, única y preciosa, honrando siempre a su autor y no engendrando hijas que la igualen. Esta singularidad la hace más excelente que las cosas que son por todos publicadas.*

menor, mas não menos importante, dentre os quais Rafael (1483-1520) Ticiano (?-1576) os irmãos Aniballe (1560-1609) e Agostinho Carracci (1557-1602).

Na observação conceitual de Da Vinci, temos um indício do ponto de vista que opunha original e cópia num campo conflituoso do pensamento renascentista. O original representava uma visibilidade exclusiva no sentido de que somente pessoas pertencentes ao círculo do detentor do original tinham acesso às imagens representadas, já a cópia era sua expansão envolta em riscos de ordem econômica e de imagem para os artistas. O receio deles, dos colecionadores e dos dispositivos da arte na época com relação à reprodução, era de que ela contrariaria a “verdade” do original. Perniola (2000) tratou das consequências desta ruptura, quando abordou o simulacro na lenda do ferreiro Mamúrio na Antiguidade romana, que consistia na produção de escudos tão iguais àquele enviado pelos Deuses, que era impossível distinguir o original da cópia, porque se “dissolve o próprio conceito de verdadeiro e falso” (PERNIOLA, 2000, p. 221), muito comum no mundo da Antiguidade clássica.

Paralelamente a esta cautela em relação à cópia, a pornografia subsistia no espírito do tempo da elite renascentista do XV e XVI uma espécie de tendência de se divulgar o paganismo corporal da sexualidade e a pintura, seu meio privilegiado de usufruto e ostentação de poder e riqueza quando em pequenos círculos de erudição. Entretanto, o máximo que se exibia eram cenas semipornográficas, permeadas de metáforas pertencentes a um imaginário greco-romano, com sátiros, faunos, ninfas, Eros, Dionísio e Sileno, numa representação semipornográfica dos prazeres dos Deuses.

A representação pornográfica era afeita à gravura por seu aspecto ambíguo, ao mesmo tempo de difusão e privacidade, isto é, enquanto uma pintura era única e ficava permanentemente exposta e vista por todos que transitam no ambiente, a impressão de gravura ou o livro ilustrado, ao contrário, são reproduzidos para a fruição privada, quando muito compartilhada, com um círculo de pessoas as quais o possuidor das estampas decide a quem e, sobretudo quando mostrar. É possível cogitar com isto, que a contradição mútua entre original e cópia esteve também ligada aos gozos privados e aos públicos, o acesso restrito do original a um pequeno círculo de pessoas, esteve de algum modo não só associado à circunscrição do gozo estético, como também ao gozo do paganismo corporal, acessível a poucos e se

chocaria com sua difusão pela cópia, como a subversão de algo a ser por princípio restrito.

Em 1520, dos ateliês de artistas como Ticiano, Rafael e Giulio Romano, cópias baratas semipornográficas se tornaram populares, antes confinadas à fruição das elites. Deste modo, o gênero se difundiu visualmente antes de estar aliado ao discurso erótico (FINDLEN, 1999). Em 1524 o gravador Marcantonio Raimondi ultrapassou a barreira do semipornográfico e foi encarcerado por pouco menos de um ano por ordem do Papa Clemente VII, como penalidade pela gravação e publicação do *I Modi*, que representava com gravura em metal, 16 posições sexuais com genitálias explícitas. A informação mais segura é que Raimondi como gravador de interpretação, tenha se baseado em desenhos de Giulio Romano, porém, especula-se que os desenhos seriam de Rafael. Acerca da proximidade entre Raimondi e Rafael, Ivins Jr. (1974, p.101, tradução nossa), destaca que “[...] os detalhes de suas relações com Rafael são vagos, indefinidos e pouco confiáveis.”<sup>6</sup>

Pietro Aretino (1492-1556) era um literato tipicamente humanista, suficientemente influente tanto na corte quanto no clero, para interceder em favor do relaxamento da prisão de Raimondi, que após um ano foi libertado, mas todas as cópias de *I Modi* gravadas e impressas por ele foram censuradas e destruídas por ordem Papal, o que restou foi uma cópia de fragmentos de algumas poucas imagens, gravadas por Agostino Veneziano entre 1510 e 1520, que exclui qualquer vestígio pornográfico, mas teria se baseado nas imagens do *I Modi* original de Raimondi<sup>7</sup>. Segundo carta escrita em finais 1524 ao médico Battista Zatti (?-?), Aretino teria sido motivado a interceder por Raimondi devido a sua emoção ao ver *o I Modi* pessoalmente e do quanto foi despertado por elas “[...] e ao vê-la, fui tocado pelo espírito que moveu Giulio Romano ao desenhá-la”<sup>8</sup> (ROMEI, 2013, p.12, tradução nossa), incitando-o a escrever um poema para cada uma das 16 imagens.

Em razão disso, Pietro Aretino (1492-1556) é até hoje considerado o pioneiro do gênero literário pornográfico, porque em 1527, publicou a mais

---

<sup>6</sup>[...] los detalles de sus relaciones con Rafael son vagos, indefinidos y poco de fiar.

<sup>7</sup>A quem desejar, esta nota de rodapé levará a elas. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_li-16-6-1-9](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_li-16-6-1-9)> Acesso em: 15 abril 2023.

<sup>8</sup>[...] e vistele, fui tocco da lo spirito chemosse Giulio Romano a disegnarle

conhecida iniciativa de unir texto e imagem e a denominou “o livro de sonetos e ilustrações luxuriosas”, que também foi censurado e extinto no mesmo ano. O que resta são versões piratas venezianas de 1550, das quais não tive acesso a maiores detalhes da estampa e variedade de imagens<sup>9</sup>. No entanto, neste mesmo ano consta a publicação de “Amores dos Deuses” (Figura 01), pelo gravador de Parma ou Verona Giovanni Jacopo Caraglio (1500/1505-1565), também unindo texto e imagem, que só escapou das mesmas penalidades aplicadas a Raimondi e Aretino, por ter usado a metáfora com os Deuses e porque nem todas as imagens são explícitas em exhibir genitália ou posições do intercuro sexual.

Figura 01. Giovanni Jacopo Caraglio. Júpiter (disfarçado de pastor), Mnemosyne, Cupido, Águia, placa 5 da série de Amores dos Deuses. 1527. Gravura. 211 x 135 mm (tamanho da imagem). Museum Fine Arts Budapest. Hungria.



Fonte: <https://printsanddrawings.szepmuveszeti.hu/search/prints/6748/>

<sup>9</sup>Embora da wikipedia, esta foi a fonte mais confiável obtida das cópias piratas. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_aretino\\_e\\_anonimo\\_xilografo\\_veneziano\\_sonetti\\_sopra\\_il\\_xvi\\_modi\\_post\\_1537-1550\\_ca.\\_\(coll\\_priv.\)\\_03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_aretino_e_anonimo_xilografo_veneziano_sonetti_sopra_il_xvi_modi_post_1537-1550_ca._(coll_priv.)_03.jpg)>Acesso em: 15abril 2023.

### 3. Séc. XVII e XVIII: a razão, o Estado, a pornografia como ato político subversivo e a estagnação visual gráfica.

No âmbito da narrativa sobre o sexo no Ocidente, o XVII demarca a migração do monopólio do discurso, que esteve desde a Idade Média sob a estrita esfera da confissão religiosa. Segundo Foucault (1999, p.24) “Este projeto de uma “colocação do sexo em discurso” formara-se há muito tempo, numa tradição ascética e monástica. O século XVII fez dele uma regra para todos”.

O XVII e o XVIII representam também um marco na dualidade do pensamento Ocidental, a escola Racionalista inaugurada por René Descartes (1596-1650) influenciava todas as esferas do conhecimento até seu ápice com o Iluminismo no XIX. O cartesianismo em ascensão na época pressupunha o contraditório dentro do processo intelectual como parte do próprio saber, pois, na medida em que se desenvolvia e se expandia o discurso acerca da razão, do naturalismo pela ótica do desenvolvimento das ciências naturais e do materialismo, tão úteis às forças da religião e do Estado (monarquia), eles também se convertiam num efeito contrário do *cogito ergo sum* cartesiano radicalizado no discurso libertino. A “politização da pornografia” (DEJEAN, 1999, 115), era uma estratégia preferencial de ataque às instituições, pois tanto clero quanto corte, propalavam veementemente a moral e os bons costumes, embora não faltassem demonstrações de que as corrompia secretamente. Por esta razão as repressões à pornografia no XVII e XVIII se intensificaram, pois teria se tornado a ferramenta que lançava luz sobre a perversão do poder e por isso representava uma subversão de fé e política, expunha a corrupção de valores supremos apregoados pelo ideário dominante.

No âmbito das artes visuais e da gravura em específico, o XVII ainda foi pródigo em artistas que também fizeram gravura com suas próprias mãos, tais como Antoon van Dyck (1599-1641), Hercules Pieterszoon Seghers (1589-1638), Jacob van Ruisdael (1628-1682), Claude Lorrain (1600-1682), Guido Reni (1575-1642) dentre outros. Entretanto este século conduziu a gravura a uma estagnação formal e operativa como mero meio reprodutivo da obra pictórica e uma possibilidade lucrativa do mercado de arte, e o XVIII só fez acentuar esta tendência que afetou a produção da imagem pornográfica e a interação artística com o meio.



A obra gráfica de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) é representativa de um artista deste período que fugiu a este padrão e foi notável tanto pelo significado desta reação ao modelo operativo racional dos séc. XVII e XVIII em gravura, quanto por representar temas semipornográficos, tão escassos nesta ocasião. Rembrandt não possuía intermediário, ele era ao mesmo tempo autor e gravador de suas imagens, entretanto, suas intervenções procedimentais eram quase sempre rejeitadas.

O fato de Rembrandt ter muitas vezes criado seu próprio procedimento técnico em vez de seguir uma fórmula estabelecida foi tomado como justificativa para atribuir-lhe uma boa dose de incompetência técnica, acompanhada por muito poucas qualidades compensadoras. (IVINS Jr., 1974, p.125, tradução nossa)<sup>10</sup>

Ainda segundo Ivins Jr. (1974, p.112-125, tradução nossa)<sup>11</sup> “Rembrandt teve que esperar pelo alto romantismo novecentista para que reconhecessem suas realizações mais notáveis.”, embora Rembrandt tenha produzido algumas imagens semipornográficas (Figura 02), sua rebeldia e transgressão artística, coincidiam com as primeiras reações aos costumes e daquilo que ficou definido como subversivo.

---

<sup>10</sup>*El hecho de que Rembrandt hubiera ideado a menu do su propio procedimiento técnico en lugar de seguir una fórmula establecida, se tomó como justificación para una buena do sis de incompetencia técnica que iba acompañada de muyescas as cualidades compensadoras.*

<sup>11</sup>*Rembrandt tuvoque esperar a lapleamardel romanticismo decimonónico para que se lereconocieran sus logros más notables.*

Figura 02. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. O monge no milharal; fazer amor com uma mulher. ?1646. Gravura em ponta seca. 48 x 66 mm. The Britsch Museum. Inglaterra.



Fonte: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1848-0911-95](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-95)

A imagem acima (Figura 02) comparada à anterior (Figura 01) exemplifica a diferença entre o termo pornográfico e semipornográfico adotada aqui. Na primeira a pornografia se explicita na mão da mulher penetrando o pênis de Júpiter em sua vulva, ou seja, tanto órgãos sexuais quanto o intento dos corpos são explícitos, já a segunda é semipornográfica porque somente o sentido libidinoso do movimento dos corpos está implícito, não resta dúvida que fazem os corpos realizam uma cópula, no entanto não há representação de órgãos sexuais, caberá ao observador complementá-la mentalmente.

A imagem semipornográfica não incorria em grandes delitos de fé ou políticos, diferentemente da pornografia, cujas dissimulações autorais ou anonimato e a circulação restrita de manuscritos se tornariam antídotos possíveis para resistir melhor às perseguições e por isso, neste contexto, a pornografia teria se tornado um gênero basicamente literário e travestido, uma vez que as mulheres alcançariam protagonismo sob uma pseudo narrativa feminina.

Um manuscrito só se difundia em gravura quando havia alcançado um relativo sucesso num círculo seletivo e bastante restrito de pensadores e admiradores subversivos. Quando isso ocorria, praticamente todo o circuito que envolvia estas publicações, gravador, editor, encadernador, enfim pessoas e profissionais, homens e algumas mulheres envolvidos com elas, corriam os riscos legais de serem

indiciados quando flagrados e as publicações sumariamente apreendidas e destruídas.

Três publicações são exemplares da politização da pornografia, da pseudo autoria feminina e da equiparação do gênero pornográfico com a filosofia materialista. A primeira delas, *L'École des Filles*, de autoria desconhecida e da qual não restou nenhum exemplar, é considerada a obra inaugural da literatura pornográfica francesa. *L'Académie des dammes* escrito por Nicolas Chorier (1612-1692) e publicado em uma versão latina de 1660 como manuscrito dentro do círculo libertino, é o segundo exemplar mais evidente do materialismo filosófico. O terceiro é *Thérèse philosophie* (Figura 03) de autoria anônima, mas especula-se que o texto tenha sido escrito por Jean-Baptiste Boyer d'Argens (1704-1771) reconhecido por ser um ferrenho anticlerical e as imagens atribuiu-se a Antoine Pesne (1683-1757), pintor francês radicado na Prússia.

Dos três, *Thérèse philosophies* será um pouco mais detalhado aqui em relação aos anteriores porque é emblemático do XVIII, tanto como materialismo filosófico aplicado à pornografia, como por ter introduzido o protagonismo narrativo à mulher de modo diverso das anteriores. Não que pregasse com isto uma igualdade plena de gênero, mas porque deslocava a passividade sexual do corpo feminino para a posição ativa do desejo. *Thérèse* era uma mulher bem educada, proveniente da burguesia e antítese da cortesã do rei, Madame de Pompadour (1721-1764). Embora ambas fossem sábias e refinadas, a primeira era uma viajante e aventureira sexual não remunerada e “pregadora do Iluminismo e da religião da natureza” (JACOB, 1999, p.206), que não só ensina sobre a natureza, mas também como viver fora das suas implicações e o sexo anal era uma forma contraceptiva de fugir da principal delas.

O poder destes personagens deriva da força descritiva das narrativas sobre a excitação sexual. Esta arte excita porque, como os cientistas, os narradores pornográficos concentram nossa atenção sobre a natureza (JACOB, 1999, p.195).

Figura 03. Autoria do texto atribuída a Jean-Baptiste de Boyer, marquês d'Argens. Autoria do desenho atribuída a Antoine Pesne e gravação anônima. *Thérèse philosophie, ou, Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag, & de Mademoiselle Eradice*. 1748. Gravura. 33x 25mm. The New York Public Library Digital Collections. EUA.



Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/383a12b0-6703-0134-5c44-00505686a51c>

Para finalizar a seção referente à politização da pornografia no XVII e XVIII há de se destacar as imagens como acessórios, adendos comerciais ou facilitadores àqueles menos permeáveis ao excitar pelas letras, sem maiores subversões visuais ou técnicas no que tange à gravura.

#### **4. A luz projeta sombra: litografia e fotografia propulsoras de distinções mercadológicas e conceituais no xix e as implicações no xx.**

Nas artes visuais, as profundas mudanças sociais, políticas, filosóficas e estéticas desencadeadas pelas Revoluções Francesa e Industrial entre os séculos XVIII e XIX, afetariam o mercado da arte, e a gravura acompanharia a reboque tais mudanças, passando gradualmente a se tornar cada vez mais artística, quanto mais se opusesse às regras consolidadas, tais como a de ser uma subclasse da expressão artística basicamente reprodutora e interpretativa.

A descoberta de Senefelder teve duas consequências notáveis. Libertou o artista original ou desenhista da tirania das redes de racionalidade do gravador de interpretação e, pela primeira vez em muitas gerações, permitiu que o público entrasse em contato direto com manifestações gráficas exatamente repetíveis sobre coisas vistas e imaginadas capazes de ser impressas em edições de um volume praticamente ilimitado. O reinado de informações visuais de segunda mão estava chegando ao fim. (IVINS Jr. 1974, p.130-131, tradução nossa)<sup>12</sup>

Além disso, em 1829 Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) já havia desenvolvido método para gravar fotograficamente sobre metal e sobre pedra (litografia), principalmente na França, razão pela qual a heliografia<sup>13</sup> é incorporada à litografia e à produção comercial, estabelecendo a distinção hoje questionável entre gravura de mercado e gravura de arte, baseada na relação herdada de que o artístico se relaciona intrinsecamente com o *fatto a mano*. A associação entre litografia e fotografia era particularmente sensível, uma vez que a capacidade de reprodução da primeira associada à fidedignidade mecânica da outra, ao mesmo tempo expandia o alcance em quantidade de cópias e o grau de percepção do real, reduzindo o valor artístico, isto é, o direcionamento comercial dado ao produto impresso interferia na percepção sobre o grau artístico da obra.

Embora alguns artistas do XIX vislumbrassem as possibilidades estéticas do processo fotográfico como da ordem do estético, no início, a hipótese mais aceita socialmente era a de que “fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura a reproduz como se a vê” ou que “a objetiva seja um olho imparcial” (ARGAN, 1999, p.79). Para Argan, (1999, p.79) “Não há sentido em perguntar se “fazem arte” ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos

---

<sup>12</sup>El descubrimiento de Senefelder tuvo dos consecuencias notables. Liberó al artista o dibujante original de la tiranía de las redes de racionalidad del grabador de interpretación y, por primera vez en muchas generaciones, permitió al público poner se en contacto directo con manifestaciones gráficas exactamente repetibles sobre cosas vistas e imaginadas susceptibles de imprimir se em ediciones de un volumen prácticamente ilimitado. Llegaba a su fin el reinado de la información visual de segunda mano.

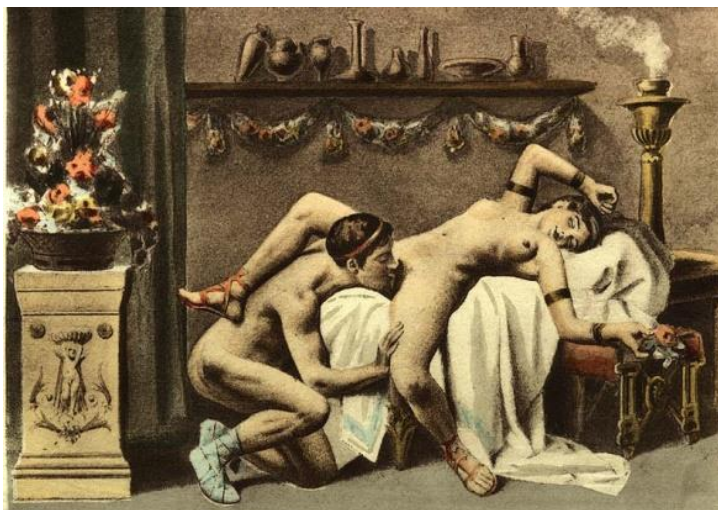
<sup>13</sup> Heliografia (em francês, héliographie) de helios (em grego: ἥλιος), que significa "sol" e graphein (γράφειν), "escrita") é o processo fotográfico inventado por Joseph Nicéphore Niépce por volta de 1822. Niépce preparou uma sinopse de seus experimentos em novembro de 1829: Sobre a Heliografia, ou um método de fixação automática pela ação da luz da imagem formada na câmera escura que delineia sua intenção de usar seu “Heliographic” método de fotogravura ou fotolitografia como meio de fazer litografia, método de fotogravura ou fotolitografia como meio de fazer várias reproduções impressas.

fazem parte da ordem estética. "Não havia sentido negar atributos estéticos, como foi feito com a gravura durante a "Tirania da Regra" e do gravador de interpretação, como nos séculos anteriores. Os artistas estavam mais preparados para rejeitar o fetiche pela reprodução verdadeira do mundo, embora ainda não fosse como não é até hoje uma unanimidade. Como destaca Belting (2014, p.275) "Além disso, receamos que a imagem fotográfica, como prova (índice) do mundo, nos possa convencer de mais realidade do que é nosso desejo admitir."

Como vimos anteriormente, muito do que conhecemos como gravuras dos grandes mestres são na realidade imagens de interpretação, sobre a qual o autor da obra talvez nunca tenha pousado as mãos, salvo exceções, muitas das quais foram citadas aqui. Para explicitar melhor a distinção que se fazia entre uma obra comercial de uma artística no âmbito da gravura e da pornografia no XIX neste contexto, foram selecionados dois artistas. Um deles foi o obscuro, mas importante pintor e litógrafo francês chamado Edouard Henri Avril (1849-1928), que adotou o nome artístico de Paul Avril, o outro, foi o belga chamado Felicién Rops, que dada sua importância histórica, possui um museu específico na cidade de Namur na Bélgica. Antes de ter feito ilustrações pornográficas, Avril havia colaborado com autores importantes como Friedrich Karl Forberg (1770-1848), dentre outros, só depois, consagrou-se por suas imagens licenciosas, ora ligadas ao Neoclássico (Figura 04), ora ao Realismo (Figura 05). Em Avril há duas distinções, uma delas é a adesão ao neoclássico (Figura 04) e ao realismo (Figura 05), possivelmente associando em alguma medida fotografia e litografia. A outra era o fazer excitar puro e simples, sem reflexões morais ou filosóficas de fundo, como mais a frente veremos que era possível extrair em Rops.



Figura 04. Paul Avril. Tempos antigos. 1900. Litografia colorida à mão. Wikipédia<sup>14</sup>.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard-Henri\\_Avril\\_\(23\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard-Henri_Avril_(23).jpg)

A imagem pornográfica de Paul Avril é considerada artística, entretanto, sua obra não teve o mesmo alcance que a de Rops, afinal, a associação com a pornografia ainda era problemática como é até hoje. Além disso, se consolidava no XIX a noção de que o afastamento do sucesso comercial de uma produção era um indicativo importante de valor artístico, cuja quantidade de reproduções de uma obra gráfica deveria se restringir tanto quanto possível da escala industrial. As tiragens de Avril não ultrapassavam mais que 330 exemplares, mesmo assim, para os padrões da gravura do XIX esta quantidade se constituía num número relativamente alto, tornando-a comercial.

<sup>14</sup>Disponível em: <<https://formysir.com/product/bk-avril01/>> Acesso em: 15abril 2023.



Figura 05. Paul Avril. As Memórias de Fanny Hill. Louisa e o filho do inquilino. 1906/7. Fotogravura. 205 x 14 mm (folha) gravura 105 x 73 mm. Wikipédia<sup>15</sup>.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89douard-Henri\\_Avril\\_\(5\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89douard-Henri_Avril_(5).jpg)

As imagens produzidas por Rops por outro lado eram não só reproduzidas em menor quantidade, como eram identificadas com o movimento simbolista e tem uma visualidade às vezes mais reflexiva, outras mais satíricas ou subversivas, cuja importância artística se revela pelo museu dedicado à sua obra, na sua cidade natal.

Tanto as imagens de Avril (Figuras 04 e 05) quanto às de Rops são pornográficas, segundo os parâmetros aqui adotados, mas de modo geral no último (Fig. 06), subjaz uma espécie de alerta acerca da dependência e a escravização que o desejo sexual é capaz de submeter aqueles que a ele se entregam, neste caso específico, a mulher escrava da luxúria presa a um pelourinho fálico. A despeito disso, em algumas obras ele associou o masculino ao diabo, que lhe teria rendido um vínculo com o satanismo e embora em vida ele tenha pagado um preço de reputação

<sup>15</sup><https://www.lamourquibouquine.com/product-page/paul-avril-les-m%C3%A9moires-de-fanny-hill-1906-1907-suite-de-12-h%C3%A9liogravures>

pela criação de tais imagens, ao desvincular o feminino como agente demoníaco e perverso da tentação sexual apregoada pela religião e torná-la uma vítima da irrisão sexual, de algum modo teria lhe aferido alguma virtude. Não estou a afirmar que Rops tivesse uma intenção moralizadora a motivar suas imagens, mas delas é possível extrair esta possibilidade.

Figura 06. Felicien Rops. Luxúria, o Pelourinho. s/d. Gravura em metal em água forte, ponta seca e verniz mole. 25,5 x 16,6 cm. Federação Valônia-Bruxelas, em depósito no museu Rops, inv. PER E0778.1.CF - APC 2595.



Fonte: <http://musee-rops-collection.opacweb.fr/fr/search-notice/detail/per-e0778-1-cf--42678>

Na obra de Rops de modo geral é possível extrair um sentido de advertência virtuosa de fundo, que de algum modo reafirma a superioridade do deleite pelo intelecto ante os sentidos, possivelmente razão pela qual sua obra tenha alcançado maior penetração na *Intelligentsia* da época, do que foi possível a Avril com sua obra pornográfica dirigida ao fazer excitar. Este aspecto da obra de ambos foi construindo com o passar do tempo, a popular distinção entre o erótico como a sexualidade de bom gosto e o pornográfico como a de mau gosto. Um senso que perdura até hoje,

como vimos no início da segunda seção, quando Findlen (1999) observara que a popular distinção entre erótico e pornográfico nada mais seria do que conflitos entre representações do desejo e da virtude.

Somente no XX com a eclosão de duas grandes guerras e com o desenvolvimento dos estudos em psicanálise, que parâmetros auspiciosos de beleza passaram a ser relativizados, contribuindo para a ruptura vanguardista com o belo ou com o bom gosto, dentre outras maneiras, pelo aprofundamento acerca das questões do inconsciente e da colocação da sexualidade humana no centro gravitacional donde emana *pathos*. Para Jung a feiura seria “sinal e indícios de grandes transformações” (apud ECO, 2007, p. 365). De modo geral sempre se recusou a associação do termo pornografia à obra de arte, ainda que ela representasse o coito, zonas erógenas explícitas ou fetiches. Subsiste até hoje uma espécie de recalque em associar o ato sexual explícito à arte, porque ele explicita em alguma medida, a fealdade oculta no recôndito dos desejos humanos, a despeito de um dia as vanguardas terem querido usá-lo como ferramenta de ruptura.

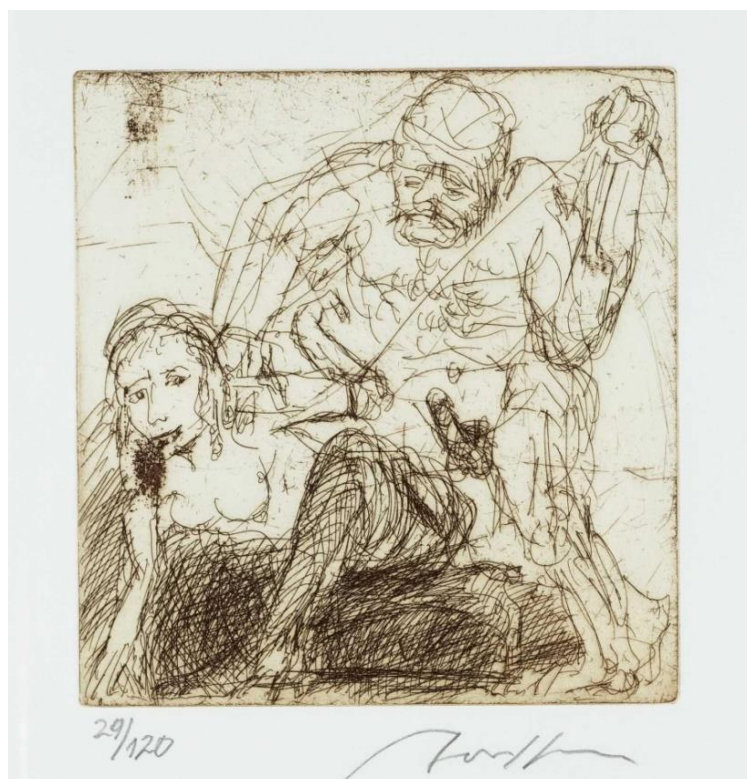
[...] as vanguardas históricas não pretendiam realizar nenhuma Harmonia e perseguiram a ruptura de toda ordem e de todo esquema perceptivo institucionalizado, a pesquisa de novas formas de conhecimento capazes de penetrar tanto nos recessos do inconsciente como naqueles da matéria em estado bruto, a denúncia da alienação da sociedade contemporânea. (ECO, 2007, p. 378)

Vinculados aos avanços da Psicologia, o Expressionismo e o Surrealismo foram movimentos de vanguarda que deram vazão à temática pornográfica, cada qual a seu modo, um exemplo disso no Expressionismo é a obra de Alfred Hrdlika (1928 – 2009), desenhista, gravador, pintor e escultor, nascido na Áustria que embora tenha extrapolado o marco temporal que define o movimento expressionista, foi certamente herdeiro dele, em decorrência desta assimilação do feio. Segundo Argan (1999, p.240): “A poética expressionista, e que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*, o *feio*, porém, não é senão o belo decaído e degradado”. Hrdlicka foi marxista e militou contra guerras, fascismo, violência, ateísta que era, o chocante em sua obra é deste

ponto de vista, mais um fruto da “polêmica social do expressionismo alemão, não se limitando à renúncia do artista à condição de intelectual burguês, em favor da condição de trabalhador, de homem do povo.” (ARGAN, 1999, p.240)

Na imagem que temos da obra de Hrdlicka (Figura 07), ele promove não só uma representação dos corpos que se distingue de toda espécie de representação característica dos séculos anteriores, como carrega na gestualidade da linha, como um traço de seu vínculo com o expressionismo. O pênis ereto num coito de retro, se constitui numa ruptura da ordem e do esquema perceptivo institucionalizado que distingue a o bom do mau gosto, ou o bonito do feio, mas assim como Rops e fiel a herança expressionista, o título da obra (Figura 07) expressa acima de tudo, um juízo acerca do gênero masculino como agente pernicioso no ato representado.

Figura 07. Alfred Hrdlicka. Montada pelo diabo. s/d. Gravura em metal sem técnica especificada. 20 x 19 cm.



Fonte: <https://www.invaluable.com/auction-lot/alfred-hrdlicka-1928-2009-vom-8197-c-41148d3a8a#>

Por seu turno o Surrealismo distante de qualquer juízo de valor foi ainda mais radical e a obra gráfica de Hans Bellmer (1902-1975) uma das realizações visuais disso, nela, a ausência de preocupação moral tem profunda relação com o movimento vanguardista surreal, André Breton (apud ECO, 2007, p.380) escreveu no Manifesto surrealista em 1924:

“Surrealismo, s.m.: Automatismo psíquico puro, por meio do qual nos propomos exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle da razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (...)”

Bellmer foi desenhista, gravador e escultor alemão nascido em Katowice, hoje território polonês, era um aficionado por anatomia. Segundo Borderier (apud BELLMER, 1975, p.4), “sua obra permanece como uma tentativa maior de nosso tempo, de exprimir a ambiguidade da relação entre arte e ciência”. Seus escritos nada devem às imagens obscenas e contribuíram muito com o Surrealismo, onde manifestava o quanto “a vida era um escândalo para a razão”. No capítulo “Sexo e seu duplo”, Bellmer escreve: “A oposição é necessária a fim de que as coisas sejam e que delas surja uma terceira”, curiosamente este aspecto foi tratado ao longo de todo artigo sob a insígnia do contraditório e só agora une o aspecto filosófico presente em Descartes às artes visuais, pelo fundamento da imagem impressa ou reproduzível da gravura.

Na obra gráfica de Bellmer é possível ver a ambiguidade das imagens, a um só tempo superfície e profundidade, fazendo gravitar a superfície corporal em torno de sua profundidade, ao mesmo tempo repouso e movimento, intensa metamorfose que deixa incerto o gênero do que se representa, justamente porque ele é irrelevante. Em algumas estampas ele faz brotar pênis ereto de uma vulva penetrada de dentro para fora, tornando-a surreal. Nesta que vemos aqui (Figura 08) a imagem sugere uma dupla penetração donde se prolonga e insinua o quadril, em cujo interior há um bebê com face definida e o corpo sob a forma de esqueleto; na sequência de um dorso se projeta um pescoço e uma cabeça, fazendo sexo oral profundo. Do quadril também surge um móvel que se assemelha a cauda de um piano e duas pernas com joelhos dobrados em direções diferentes sem conexão óbvia com os pênis que penetram.

Figura 08. Hans Bellmer. “sem título. s/d. Gravura em metal sem técnica especificada. Sem tamanho especificado.



Fonte: Livro Bellmer: Obliques, 1975.

Para finalizar, segundo os parâmetros tomados de Findlen (1999) tanto a obra de Hrdlicka quanto a de Bellmer, são pornográficas porquanto explicitam a genitália, os fetiches e o ato sexual, mas não há notícias de que comentadores, galeristas ou críticos de arte as considerem como tal, ou as classifiquem como de mau gosto. Certamente porque ambos não as tenham feito com o intuito de estimular sexualmente o observador, embora possam, mas se as chamássemos de eróticas, incorreríamos na dificuldade de confundi-las com os nus artísticos ou com imagens, que quando muito insinuam sem mostrar, embora os corpos na obra de ambos não representem isso. Para Eco (2003, p. 379) no início do XXI “O feio das vanguardas foi aceito como modelo de beleza e deu origem a um novo circuito comercial.”. Não obstante, mesmo dentro deste circuito ainda subsiste uma institucionalidade sustentada por uma classe de poder dominante, que elege segundo seus interesses, o que deve ou não ser absorvido em suas instâncias, com a mera troca do termo bom e mau gosto, pelo interessante ou desinteressante. Ainda



sobre isso, não é demais destacar a dificuldade dos artistas visuais em admitir vínculo com o poder, mesmo quando se opõe a ele como observa Amaral (2003, p.11).

[...] desenvolvem-se e frutificam às custas dos poderes constituídos, através de órgãos culturais do sistema, seja ele de direita ou de esquerda, porque, de fato, embora menos que a arquitetura, de qualquer modo as artes visuais vivem do diálogo com o poder e as classes dominantes.

### Considerações finais

Espero ter obtido algum êxito ao narrar uma breve historiografia das imagens dos corpos que representam os movimentos estáticos do ato sexual, associados aos meios de reprodução impressa e de alguns dilemas enfrentados pelos artistas que optaram pela gravura como meio expressivo preferencial. Apesar do longo percurso, chamei-a de breve por ser sintética devido à dimensão do assunto e da escassa abordagem acadêmica em torno do tema, por conta disso posso ter sido apressado e raso ao ter optado por abrir “picadas” que a meu ver, podem ser aprofundadas em outra oportunidade.

O leitor poderia adergar também com razão que referências visuais de Wikipédia são pouco confiáveis, porém é importante destacar a dificuldade de acesso às obras pornográficas com gravura de fontes fidedignas como museus. O que há majoritariamente disponível está em blogs com nenhuma ou pouca confiabilidade de datação, autoria e proveniência, razão pela qual as figuras 04 e 05 tem cada qual, uma nota de rodapé que oferecem link para uma descrição fidedigna, embora impeça a reprodução das imagens nela contida, mas a Wikipédia permite. As coleções pornográficas do XVI ao XIX com gravura que subsistiram, estão em posse de colecionadores particulares, ou dispostas à venda por eles em casas de leilão, talvez por apego ao gozo privado, ou porque os museus não têm interesse em adquiri-las ou guardá-las, indício da possível irrelevância desta imagem para a cultura erudita, como se a representação do corpo que atua sexualmente ou a historiografia visual do ato sexual, não tivesse lugar nas vistas e nas mentes bem pensantes, exceto como perversão ou mau gosto.



Embora haja um verniz de ruptura vanguardista associados às artes visuais, a imagem do corpo pornográfico não seria bem aceito pelos patrocinadores e quanto mais próximo do XX, mais difícil se torna a tarefa, razão pela qual não inclui mais e melhores imagens de Bellmer e Hrdlicka e mais gravadores tais como Van Maelle, Marcel Roux e Horst Jansen.

## Referências

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3<sup>o</sup>. ed. - São Paulo: Studio Nobel. 2003.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: Para uma ciência da imagem. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

BELLMER, Hans. **Bellmer Obliques**. Paris: Editions Borderie, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado da Pintura**. Trad. Manuel ABRIL. Madri: Aguilar, S.A de Ediciones, 1964.

DEJEAN, Johan. A politização da Pornografia: *L'École des filles*. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hedra, 1999. p. 115-130.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-114.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber. 13<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

HUNT, Lynn. (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hedra, 1999. p. 9-48.

IVINS Jr, William Mills. **Imagen y conocimiento**: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. S.A, 1974.

JACOB, Margueret C. o Mundo materialista da Pornografia. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Hedra, 1999. p. 169-215.

MORAES, Eliane Robert. Café Filosófico: **A pornografia**. Youtube. Postado em 2013. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PayIEbiS4\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=PayIEbiS4_w)> Acesso em: 14 maio 2022.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: estúdio Nobel, 2000.

ROMEI, Danilo. **Sonetti Lussuriosi. Edizione critica e commento di Danilo Romei**. (internet) 2013. Disponível em: <<https://docplayer.it/9245531-Pietro-aretino-sonetti-lussuriosi-edizione-critica-e-commento-di-danilo-romei-banca-dati-nuovo-rinascimento.html>> Acesso em: 17 maio 2022.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo Inglês. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999. p. 273-308.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 22/03/2023

## APROPRIAÇÕES POÉTICAS DE BIOSSENSORES: UMA ABORDAGEM SOBRE O CORPO MONITORADO NA ARTE<sup>1</sup>

Ricardo de Pellegrin<sup>2</sup>

Rebeca Lenize Stumm<sup>3</sup>

**Resumo:** A neurociência é uma área da ciência dedicada ao estudo dos processos cognitivos e suas relações com o corpo e o ambiente. Os progressos na compreensão do funcionamento mental, em grande parte, ocorreram mediante o desenvolvimento de tecnologias de inspeção e monitoramento do corpo, entre elas os biossensores. Este artigo tem como objetivo investigar o emprego de biossensores no processo poético em Arte Contemporânea, a partir da arte, da neurociência e da tecnologia. Para tanto, início com a definição de neurociência seguido de uma contextualização na qual elenco alguns momentos, de diferentes períodos históricos, que apresentam o desenvolvimento e aplicações de biossensores no campo das Artes Visuais. Os exemplos escolhidos serviram para auxiliar a elaboração e a apresentação do processo poético autoral, considerando os biossensores como um recurso de monitoramento do corpo na concepção de uma visualidade que revela a mente corporificada. A metodologia envolveu a pesquisa bibliográfica associada à abordagem poética, empregando como suporte conceitual, especialmente, os escritos de Vilayanur S. Ramachandran (2014) e Hosana Celeste Oliveira (2019).

**Palavras-chave:** Poética; Biossensores; Neurociência; Corpo.

---

<sup>1</sup> Artigo elaborado na disciplina Introdução à neurociência cognitiva da arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM, ministrada pela professora doutora Hosana Celeste Oliveira.

<sup>2</sup> Ricardo de Pellegrin (nome artístico Ricardo Garlet). Artista visual, professor, pesquisador e gestor cultural. Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFSM (2019-) na linha de pesquisa Arte e Tecnologia. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFSM (2013). Graduado em Artes Visuais, Bacharel com habilitação em Pintura (2009) e Licenciatura (2009), pela UFPel. Desde o ano de 2006 atua como artista em exposições coletivas. Docente na Unochapecó e Coordenador Técnico de Artes Visuais da Fundação Cultural da Prefeitura de Chapecó. Membro do Grupo de Pesquisa Momentos-Específicos - UFSM, do Grupo de Pesquisa Arte, Visualidade e Cultura - Unochapecó, e do Coletivo Acocoré. E-mail para contato: ricardoppgart@gmail.com

<sup>3</sup> Doutorado em Artes - Poéticas Visuais pela USP, Mestrado em Educação (UFSM) e Graduação em Artes Plásticas (UFRGS). Artista e pesquisadora. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2180723274611305>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1683-3432>. E-mail: rzstumm@gmail.com

## BIOSENSORS POETIC APPROPRIATIONS: AN APPROACH ON THE MONITORED BODY IN ART

**Abstract:** Neuroscience is the area of science dedicated to the study of cognitive processes and their relationships with the body and the environment. Progress in understanding mental functioning has largely occurred through the development of body inspection and monitoring technologies, including biosensors. This paper aims to investigate the use of biosensors in the poetic process in Contemporary Art, based on art, neuroscience and technology. Therefore, it begins with the definition of neuroscience followed by a contextualization in which I list some moments, from different historical periods, that present the development and applications of biosensors in the field of Visual Arts. The chosen examples served to help the elaboration and presentation of the authorial poetic process, considering the biosensors as a body monitoring resource in the conception of a visuality that reveals the embodied mind. The methodology involved bibliographical research associated with the poetic approach, using the writings of Vilayanur S. Ramachandran (2014) and Hosana Celeste Oliveira (2019) as conceptual support.

**Keywords:** Poetics; Biosensors; Neuroscience; Body.

## Introdução

A neurociência é uma área do conhecimento que investiga os processos cognitivos e suas relações com o corpo e o ambiente. Os avanços na compreensão do funcionamento mental, em grande parte, ocorreram paralelamente ao surgimento de diferentes tecnologias de inspeção e monitoramento do corpo. Estas têm sido usadas pela neurociência como ferramentas de visualização e suporte para teorização, e a adoção das mesmas é cada vez mais recorrente no campo da Arte, como é o caso dos biossensores, empregados para a leitura de sinais fisiológicos. Os biossensores são dispositivos de captação de biossinais, os quais, por sua vez, são analisados a partir de distintas perspectivas. Levando-se tal dispositivo em consideração, o presente trabalho busca verificar a aplicação poética dos biossensores em projetos autorais de Arte Contemporânea. O objetivo é apresentar como os sensores de biossinais podem ser usados como recursos tecnológicos, em projetos de Arte Contemporânea, com a função de revelar e amplificar, por meio de uma visualidade, o conceito de mente corporificada. Mente corporificada é entendida neste artigo como um modelo para compreensão dos processos cognitivos complexos decorrentes da sobreposição de estímulos do corpo, da mente e do ambiente. Tal concepção estabelece uma indistinção entre as funções biológicas, mentais e ambientais.

## Neurociência

O entusiasmo pela investigação do funcionamento do corpo humano é um fato que reporta à Antiguidade. Desde idades remotas, a compreensão do corpo e seus aspectos internos são foco da atenção de diferentes estudiosos<sup>4</sup>, os quais foram

---

<sup>4</sup> Como um exemplo do campo das artes visuais podemos citar o artista e pesquisador Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), do renascimento italiano, que buscou compreender incansavelmente o funcionamento do corpo humano por meio de seus estudos de anatomia.

responsáveis pela elaboração de vários estudos e teorias<sup>5</sup> que buscam dar conta dos aspectos fisiológicos, físicos e químicos do organismo humano. A mente não foi negligenciada e pesquisas foram empreendidas no sentido de buscar estabelecer a sua localização no corpo e seus mecanismos de funcionamento. Desses estudos desenvolvidos ao longo dos séculos, consolida-se a área da Neurociência, que é responsável por buscar modos de compreender as bases neurais da cognição.

Um modelo criado na tradição ocidental, que pretendia conceber um mapeamento das atividades cognitivas, é baseado na dicotomia mente - corpo. Platão (Atenas, 428/427 a.C. - 348/347 a.C.), no século V a.C., descreve que a alma existe antes de unir-se ao corpo. Por sua vez, Descartes (França, 1596 - 1650), considerou a existência das naturezas espiritual (a mente) e material (o corpo) no corpo humano, teoria denominada de paralelismo psicofísico (JAQUET, 2011).

Da compreensão dicotômica da mente e corpo, um segundo momento de destaque foi a busca pela localização da mente na estrutura biológica do corpo humano. O cérebro recebeu, inicialmente, maior atenção e a ele foram creditadas todas as funções mentais. O cérebro, nesse contexto, “era a mesma coisa que um ‘computador universal’ para múltiplas finalidades que por acaso estava conectado ao corpo” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 187). Tal concepção dominou a ciência cognitiva até meados do século XX.

Superando esse modelo computacional, na atualidade, a mente é estudada pela neurociência contemporânea considerando as suas relações com o corpo, como um todo, e o ambiente. Como destaca Hosana Celeste Oliveira, “a pervasibilidade da mente, seja em relação ao corpo ou ao ambiente, é uma questão que caracteriza o novo modo de pensar a mente que surgiu a partir da segunda metade do século XX” (OLIVEIRA, 2019, p.41).

Essa abordagem da neurociência é decorrente da concepção atual de mente que tem sido proposta pela ciência e aplicada em diferentes áreas, como a arte. O modelo compreende que a cognição resulta de correlações entre a mente, o corpo e o ambiente. Considerando o processo cognitivo como um fenômeno afetado pela

---

<sup>5</sup> Tais estudos e teorias estão compilados e apresentados na tese de doutorado intitulada Arte de biofeedback: uma proposta epistemológica para a compreensão da mente corporificada de autoria da pesquisadora Hosana Celeste Oliveira.

tríade corpo-mente-ambiente, surge a noção de mente corporificada (OLIVEIRA, 2019). A complexidade do funcionamento da cognição observada pelo modelo da mente corporificada permite compreender as variáveis e as recorrências do sistema neurológico.

## Biossensores

Os avanços na área da neurociência, que desencadearam no atual entendimento de mente corporificada, devem-se muito às inovações tecnológicas. Um exemplo destas tecnologias são os biossensores. O uso de biossensores permitiu aos pesquisadores a identificação, leitura e análise de dados relativos às atividades internas do corpo.

Uma importante descoberta, decisiva para o desenvolvimento dos biossensores, foi decorrente dos experimentos do médico italiano Luigi Galvani (1791). Galvani descobriu que os músculos da perna de um sapo morto poderiam se contorcer caso fossem estimulados por uma pequena carga de eletricidade. Tal experimento demonstrou como a eletricidade percorre nossos corpos, acarretando em uma maior compreensão do funcionamento do corpo físico. As correntes elétricas produzidas pelo corpo tornaram-se tema de investigação, decorrendo no desenvolvimento de diferentes tecnologias que permitiam a leitura dos biossinais. (CATANI; SANDRONE, 2015)

Das tecnologias existentes para a leitura e processamento de biossinais disponíveis, destacamos, neste trabalho, cinco biossensores e suas aplicações, com vistas a verificar como alguns deles têm sido utilizados no campo da arte. O artigo *Biosignal-driven Art: Beyond biofeedback*, publicado por Miguel Ortiz no ano de 2011, serviu como fonte para as seguintes definições:

- **Resposta Galvânica da Pele (GSR)** – registra a mudança da condutância elétrica da pele, propriedades causadas por estresse e/ou mudanças nos estados emocionais.
- **Eletrocardiograma (ECG)** - medição da atividade elétrica do coração à medida que progride através dos estágios de contração.



- **Eletrooculograma (EOG)** - medição dos potenciais retinianos da córnea através dos olhos.
- **Eletromiograma (EMG)** - método para medir o sinal elétrico que ativa a contração do tecido muscular.
- **Eletroencefalograma (EEG)** - monitora a atividade elétrica causada pelo disparo de neurônios corticais em toda a superfície do cérebro.

Os biossensores começam a ser explorados no campo das artes visuais na década de 1960. Naquela década, muitos artistas se apropriaram de ferramentas médicas e desenvolveram sistemas controlados pelas mudanças fisiológicas do corpo humano. Sob essa perspectiva, Oliveira (2019, p.18) destaca que: “As práticas pioneiras adotam, sobretudo, elementos sonoros e musicais para criar correspondências com a psicofisiologia do artista propositor ou interator.”

Um caso interessante, que serve como exemplo desses trabalhos pioneiros, data de 1964, e é resultado da aproximação do compositor americano Alvin Lucier com o físico Edmond Dewan. A peça, apresentada pela primeira vez em 1965, *Music for solo performer*, inclui a leitura e amplificação de ondas cerebrais para o controle de alto-falantes. O controle do sistema realizado por Lucier, garantia, ao atingir um estado quase meditativo, a realização da performance dos sistemas musicais. A postura do músico era totalmente inerte, sendo as atividades mentais as responsáveis pelos acionamentos.

Com o passar do tempo, já no final da década de 1980, e os adventos dos sistemas de processamento digital de sinais e dos computadores pessoais foi possível desenvolver mais técnicas para análise de biossinais em aplicações em tempo real.

As obras de arte produzidas com *biofeedback* surgem de práticas que demandam habilidades e competências que são peculiares à arte, à ciência e à tecnologia. São práticas que fazem parte de um movimento que recupera uma forma de gerar conhecimento que é anterior à separação de áreas observada no pós-Renascimento. (OLIVEIRA, 2019, p. 17)

Oliveira aponta para a situação específica da prática com biossensores que requer o domínio de uma ampla gama de conhecimentos. Neste sentido, torna-se importante aos artistas, interessados no uso dos biossensores em práticas artísticas,

adquirir conhecimentos em tecnologia. O conhecimento e domínio dessas técnicas e tecnologias recolocam o artista em um local de criação múltiplo, sem as limitações das linguagens artísticas consideradas tradicionais.

### Processos poéticos

O desenvolvimento de pesquisas em Poética, isto é, a área do conhecimento destinada a elucidar o pensamento da conduta criadora (PASSERON, 1997, 2004), avança à medida que o artista-pesquisador agrega novas questões ao seu processo poético. O que foi apresentado anteriormente no texto traz insights para pensar a minha própria produção artística. As relações entre tecnologia e arte tornam-se mais evidentes em minha poética pessoal no mestrado, entre 2011 e 2013. Neste processo a tecnologia deixa de ser um recurso e torna-se linguagem dos trabalhos, incluindo posteriormente a presença do corpo em performance.

O trabalho “Protótipo de projetor DIY autônomo acionado pelo rio” (Figura I) é um dispositivo projetor *site specific*, realizado na Residência Infraestruturas Poéticas, no projeto NUVEM - Estação Rural de Arte e Tecnologia, na cidade de Visconde de Mauá/RJ, no ano de 2013. A proposta foi construir um dispositivo de projeção autônomo capaz de gerar energia e reproduzir uma imagem por meio de luz. O projeto foi desenvolvido com a tutoria dos artistas e pesquisadores Guto Nóbrega e Malu Fragoso, Coordenadores do NANO<sup>6</sup>/EBA/UFRJ. Para o trabalho, construí um gerador de energia acoplado ao rio que produzia uma corrente de eletricidade que oscilava de acordo com o fluxo da água. Dessa forma, a imagem projetada era afetada pelo meio natural de um modo mediado pelo dispositivo tecnológico. O interesse central, nessa obra, estava em criar um dispositivo de projeção sensível ao espaço natural do riacho, promovendo alguma ruptura na linearidade do sistema, agregando um elemento que promovia acasos e desvios.

---

<sup>6</sup> NANO – “Núcleo de Arte e Novos Organismos. O núcleo laboratorial NANO foi instituído em setembro de 2010, e atua no âmbito da graduação e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ. Tem por finalidade desenvolver pesquisas prático-teóricas na área de artes com foco específico em sua intersecção com a tecnologia e a ciência, dispondo de espaço laboratorial para pesquisa prático-teórica neste eixo temático.” Fonte: [www.nano.eba.ufrj.br](http://www.nano.eba.ufrj.br).

Além do trabalho apresentado ao final da residência, a orientação dos tutores, bem como a proximidade com os processos dos outros artistas residentes, permitiram que conhecesse outras tecnologias, como o Arduino<sup>7</sup> e as suas possibilidades de uso na leitura de dados por meio de sensores. Um exemplo é a artista residente Paloma Oliveira que desenvolveu o projeto “Bio-eletrônica: vestíveis open source” como possibilidade de comunicação não verbal. A artista Oliveira usou da sua proximidade com a prática de base jump para criar uma vestimenta interativa, utilizando de biossensores e leitura por meio do Arduino, com o objetivo de encontrar uma plasticidade e poética entre essas duas linguagens que parecem tão distantes.

Figura I. “Protótipo de projetor DIY autônomo acionado pelo rio”, Visconde de Mauá/RJ, 2013



Fonte: elaborado pelo autor (2013)

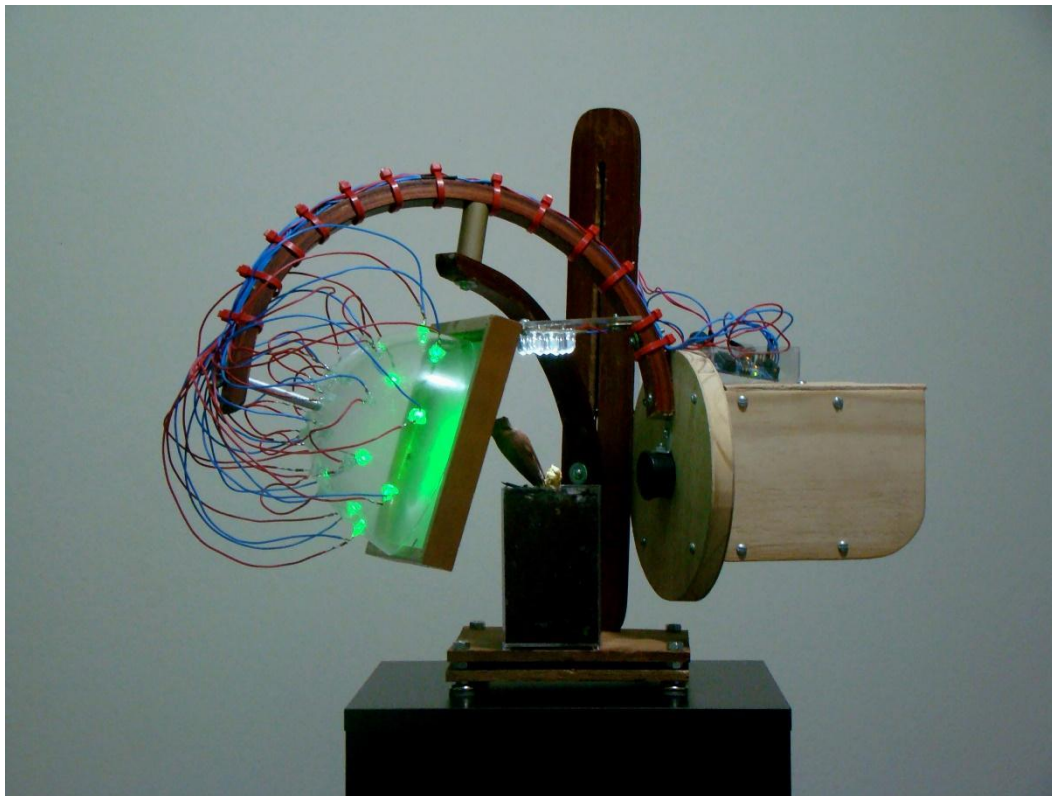
Os interesses despertados durante a Residência Infraestruturas Poéticas foram responsáveis, em parte, pelo processo poético do trabalho “Protótipo de projetor com araucária” (Figura II e III), do ano de 2016. A obra consiste em um protótipo montado com uma Araucária angustifólia<sup>8</sup>, componentes eletrônicos,

<sup>7</sup> Arduino é uma plataforma eletrônica de código aberto baseada em hardware e software fáceis de usar. Destina-se a qualquer pessoa que faça projetos interativos. Fonte: [www.arduino.cc](http://www.arduino.cc).

<sup>8</sup> Espécie arbórea dominante da floresta ombrófila mista, ocorrendo majoritariamente na região Sul do Brasil.

Arduino, composto vegetal, madeira, ferragens, acrílico, vidro, alimentação 9V, configurando-se como um objeto tecnológico interativo. O protótipo evidencia a sutileza do crescimento da planta em um *close* projetado, procurando exaltar o movimento em estado de pulsação associado à interação com sensores, permitindo, assim, um maior envolvimento do dispositivo com o público. A instabilidade do sistema, composto por elementos sintéticos e orgânicos em um híbrido, reverbera a incerteza da vida como uma potência poética de criação. Dois sensores, um de umidade e outro de luminosidade, processados pelo Arduino, criavam uma resposta visual luminosa no dispositivo. Os sensores eram interpretados e os dados convertidos em visualidade.

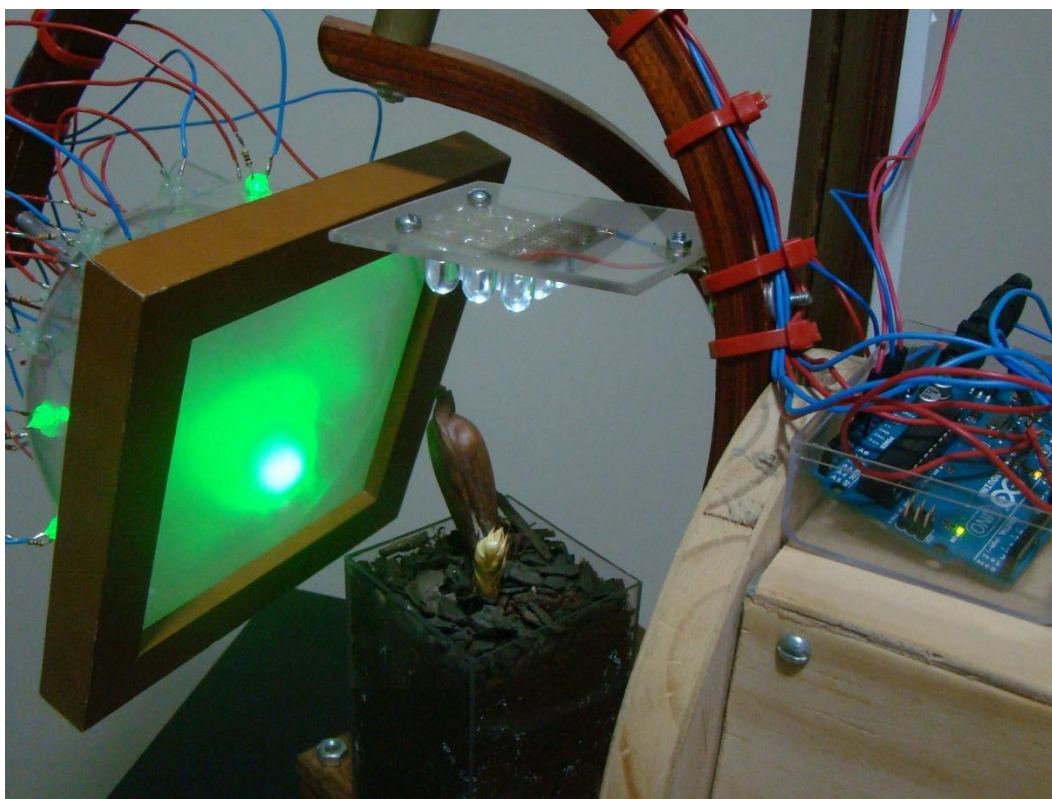
Figura II. “Protótipo de projetor com araucária”, Chapecó/SC, 2016



Fonte: elaborado pelo autor (2016)



Figura III. “Protótipo de projetor com araucária” (detalhe), Chapecó/SC, 2016



Fonte: elaborado pelo autor (2016)

Essa aproximação com as tecnologias (especialmente elétrica e eletrônica) foi decisiva para conceber e construir dispositivos, usados acoplados ao corpo, que passei a utilizar durante trabalhos de *performance*. O corpo tornou-se um elemento que integra os projetos e busquei, na construção desses dispositivos tecnológicos, uma possibilidade da vivência da pintura como uma ação. Tais dispositivos serviam como próteses que ampliaram minha condição humana, todavia sem uma conexão com os estímulos internos do meu corpo, que poderia ser obtida com a leitura de biossinais.

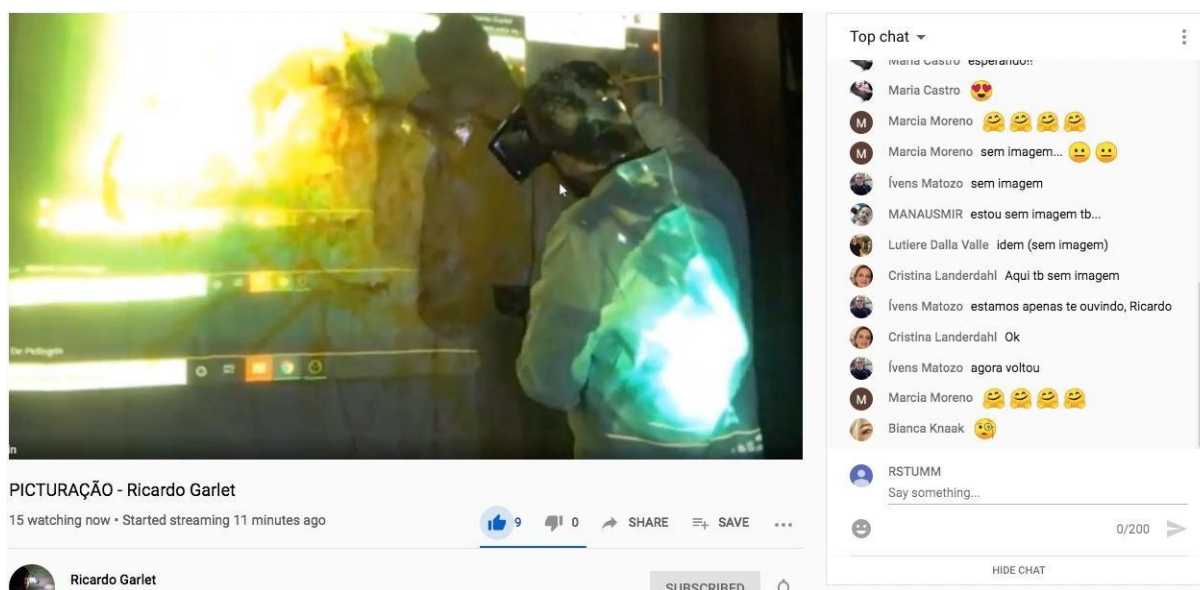
O processo poético do trabalho “Picturação” (Figura IV e V) envolveu três fases: a criação de um óculos que proporciona uma experiência mediada de percepção da realidade; a montagem de uma instalação com diferentes materialidades que dispunha em casa; e, também, a participação do meu corpo como meio do processo pictórico mediado com transmissão ao vivo.

Figura IV. Óculos construído para performance “Picturação”, Chapecó/SC, 2020



Fonte: elaborado pelo autor (2020)

Figura V. Print da realização da performance “Picturação” através de transmissão ao vivo no Youtube, Chapecó/SC, 2020



Fonte: elaborado pelo autor (2020)

Para “Picturação” construí a instalação com diferentes materialidades, tais como o tecido e a tinta e recursos tecnológicos conectados em rede através da internet. O tecido, evocando o suporte da pintura, e a tela se conectam com a tradição da arte ocidental. O pigmento amarelo, materialidade pictórica por excelência, traz ao projeto um caráter simbólico da cor, assim como o potencial de ser metáfora plástica e matéria conceitual. As tecnologias de projeção de captura de vídeo estavam conectadas em rede através de uma videoconferência no Google Meet, e sendo transmitida no formato de *stream* no Youtube com auxílio do aplicativo OBS Studio.

Nesse espaço construído por materialidades físicas e virtuais, em que a presença do público dava-se por meio da transmissão ao vivo pelo Youtube, realizei a performance “Picturação”. A performance deu-se como um ato que tangencia a pintura cega, feita de modo ininterrupto ao longo de toda área do tecido, registrando o movimento com uma câmera acoplada ao corpo que era transmitida para um tablet fixado no óculos.

Na ação performática, pretendo recuperar a subjetividade e o acaso da pintura, assim como na operação poética realizada pela artista japonesa Tomie Ohtake (1913-2015) na sua série “Pinturas Cegas” (1959-1962). Proponho em “Picturação” uma certa cegueira tecnológica como condição ao ato pictórico. Esse acoplamento produz uma percepção diferenciada do real, tanto pela obsolescência do corpo e o desejo pelo “upgrade”, conforme comenta Paula Sibilia (2002), quanto pela “certeza de que as nossas mentes evoluem muito mais rápido do que os nossos corpos”, que é apontada por Suzete Venturelli (2004, p. 146).

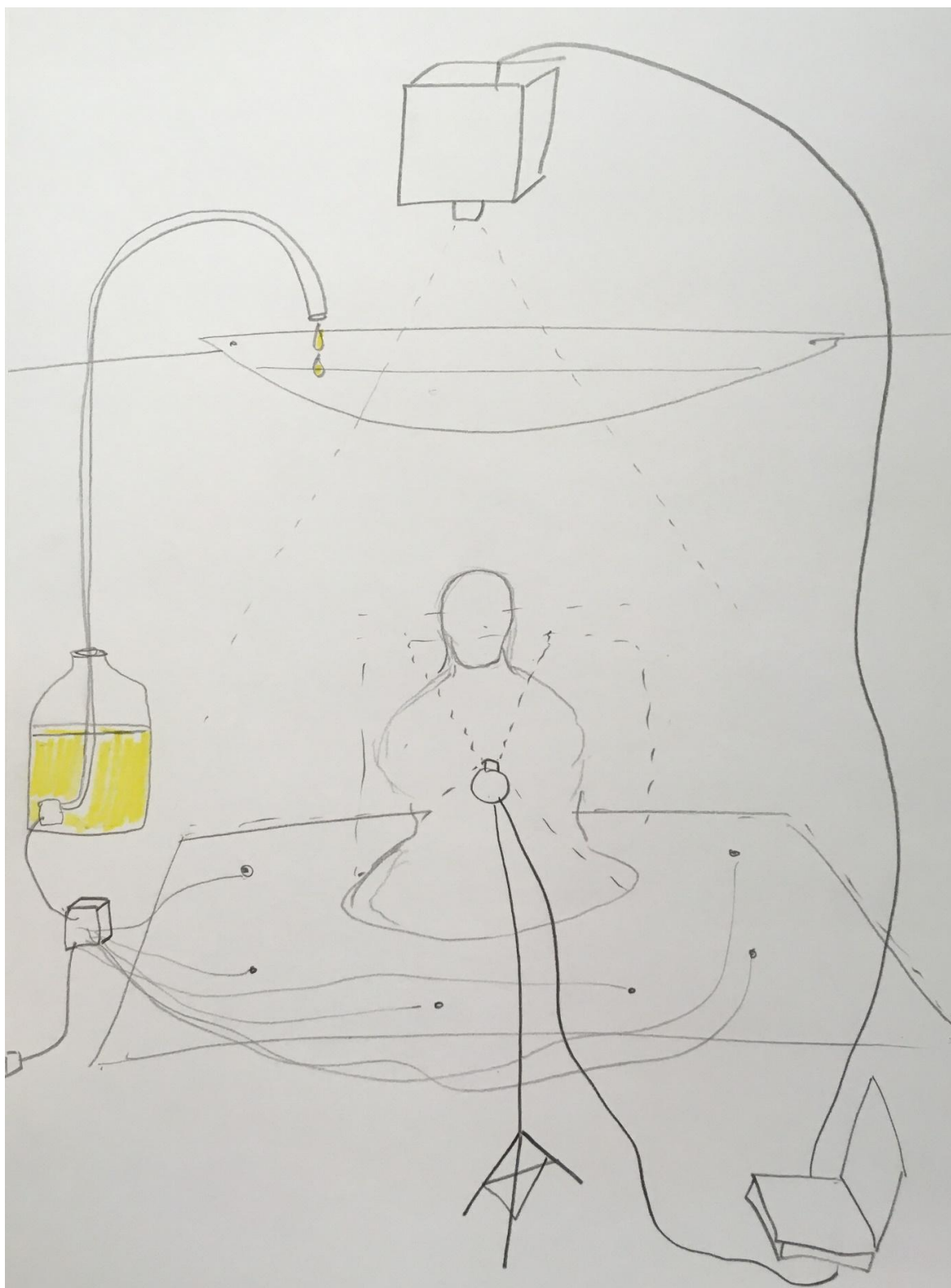
Em “Picturação”, a precariedade do sistema, decorrente das passagens da imagem por diferentes dispositivos e programas, acrescida da instabilidade da transmissão, produz uma imagem com qualidades visuais específicas, que, ao questionar a eficiência da tecnologia, produz a visualidade do vídeo. Nessa perspectiva, a Picturação evidencia um processo de linguagens em circuito, constituído por um sistema indissociável, donde a particularidade encontra-se na transversalidade entre a montagem instalativa e o seu acionamento via performance pictórica.



Essas experiências com o uso da tecnologia no processo poético, que foram mencionadas anteriormente, reverberam no desejo de empregar biossensores entre os recursos de trabalho. Com a linguagem da *performance*, agreguei o corpo como elemento dos trabalhos e as tecnologias de leitura dos bio sinais parecem apontar um potencial para criação. A proposta de uso de biossensores surge em meio ao desenvolvimento da pesquisa de doutorado e consiste em pensar uma interface vestível que possa servir como plataforma de leitura de bio sinais e o uso desses dados simultaneamente em respostas visuais, realizada pelo uso do Arduino.

A proposta vem ao encontro de projetos (Figura VI) para trabalhos recentes que estou elaborando, os quais tratam de uma noção ampliada da pintura, e pretende ter a configuração de uma instalação tecnológica acionada por meio da *performance*. A *performance* é usada como uma possibilidade de reaproximação com o artista, considerando todas as ações do corpo como parte da obra, incluindo os estados emocionais e atividades mentais internas. O corpo enquanto *performer*, que não é preparado como um ator ou bailarino, devido a minha formação em Artes Visuais, é colocado em diferentes estados emocionais pela manipulação da linguagem pictórica. Os estados emocionais, que se alteram ao longo do processo, são respostas cognitivas/mentais ao ambiente proposto, que reverberam em todo o corpo e são detectáveis por meio dos bio sinais. As oscilações dos bio sinais, captadas com biossensores, identificam e revelam como o corpo reage e responde aos estímulos do processo pictórico.

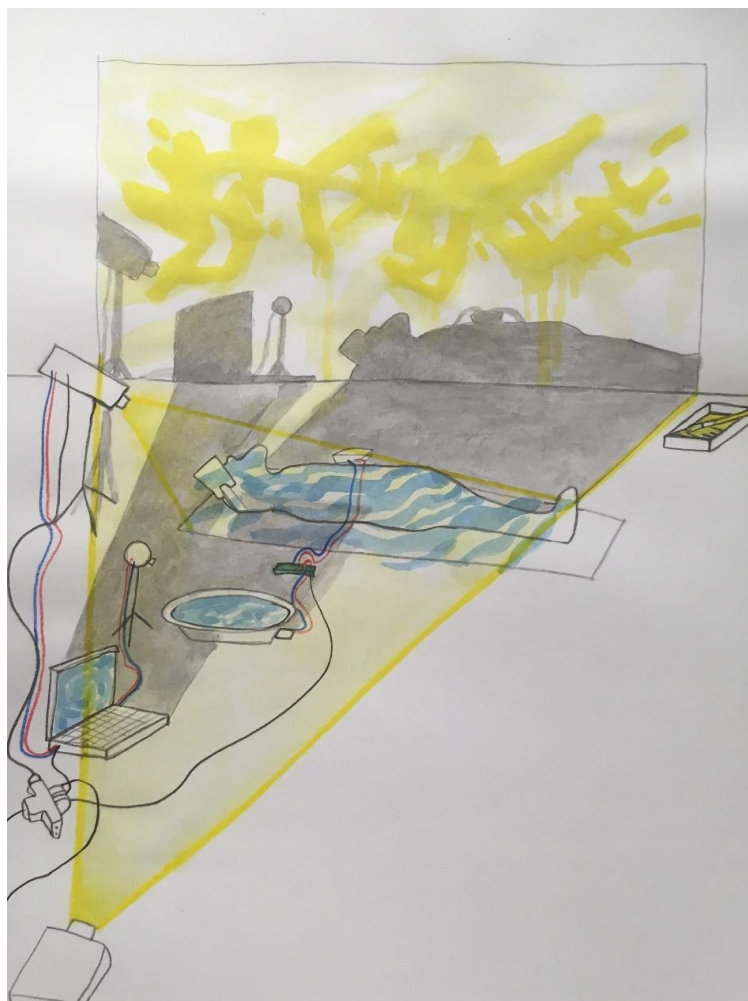
Figura VI. Projeto com o uso de biossensores, 2019



Fonte: elaborado pelo autor (2019)

A ilustração (Figura VII) a seguir demonstra um possível esquema da montagem de uma aplicação do uso de biossensores na Arte Contemporânea. A proposta é composta por um projetor que joga sobre o corpo a imagem do processo da pintura realizado anteriormente, simultaneamente ao uso de um óculos com imagens em *close* do processo. Conectado no corpo do *performer*, um sensor ECG faz a leitura da oscilação da corrente elétrica relacionada aos batimentos cardíacos, ao mesmo tempo em que manda para o Arduino converter-se em uma visualidade. Performando no dispositivo faço uso do meu corpo em toda sua amplitude, interna e externa, para levar ao público a sensação de entrega e presença com que desejo trabalhar.

Figura VII. Projeto, 2019/2020



Fonte: elaborado pelo autor (2019/2020)

## Considerações finais

A neurociência, devido ao fato de tratar-se de uma área interdisciplinar, permite ser um canal de aproximação com as produções da Arte Contemporânea. A aplicação direta dos conceitos e tecnologias derivadas da neurociência, ao modo do que foi apresentado no texto, é uma realidade que atrai os artistas ao menos desde a década de 1960. Conhecer as possibilidades desses recursos foi crucial para o desenvolvimento da minha pesquisa poética pessoal durante o doutorado. Tais desdobramentos apontam para um pertinente e inusitado uso de biossensores na confecção de dispositivos para uso durante ações de *performance*. Esses dispositivos permitiriam a conexão do performer com o sistema tecnológico por meio da leitura dos bio sinais, trazendo para a ação os processos internos do corpo do artista e a atividade antes do gesto visível.

## Referências

CATANI, Marco; SANDRONE, Stefano. **Brain renaissance from Vesalius to modern neuroscience**. New York: Oxford University Press, 2015.

JAUQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa**. Tradução Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

OLIVEIRA, Hosana Celeste. **Arte de biofeedback: uma proposta epistemológica para a compreensão da mente corporificada**. 2019. 212. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo. 2019.

ORTIZ, Miguel; COGHLAN, Niall; JAIMOVICH, Javier; KNAPP, Ben. **Biosignal-driven Art: Beyond biofeedback**. Ideas Sonicas-Sonic Ideas. Vol. 3 No. 2 CMMAS Morelia, México, 2011.

PASSERON, René. “A poética em questão”. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.13 n.21, p. 9-15, jul. 2004.

\_\_\_\_\_. Da Estética a Poética. In: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v. 8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

RAMACHANDRAN, Vilayanur S. **O que o cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VENTURELLI, Suzete. **Arte**: espaço - tempo - imagem. Brasília: Ed. UnB, 2004.

### Sites

NANO – NÚCLEO DE ARTE E NOVOS ORGANISMOS. Nano, 2021. Disponível em: [www.nano.eba.ufrj.br](http://www.nano.eba.ufrj.br). Acesso em: 10 de fev. 2021.

PALOMA OLIVEIRA. Nuvem, 2013. Disponível em: [http://nuvem.tk/wiki/index.php/Paloma\\_Oliveira](http://nuvem.tk/wiki/index.php/Paloma_Oliveira). Acesso em: 10 de fev. 2021.

WHAT IS ARDUINO? Arduino, 2021. Disponível em: [www.arduino.cc](http://www.arduino.cc). Acesso em: 10 de fev. 2021.

Recebido em: 22/02/2023

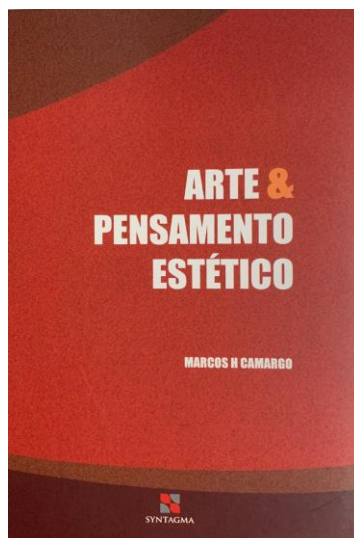
Aceito em: 22/03/2023

## ARTE E(M) EDUCAÇÃO: REFLEXÕES RESULTANTES DA EXPERIÊNCIA DO CORPO NO MUNDO

### ART AND(IN) EDUCATION: REFLECTIONS RESULTING FROM THE EXPERIENCE OF THE BODY IN THE WORLD

Cristiane Wosniak<sup>1</sup>

Sobre CAMARGO, Marcos H. *Arte & pensamento estético*. Londrina: Syntagma Editores, 2021. 260p, ISBN: 978-65-88724-15-6.



**Resumo:** Trata-se de uma publicação decorrente de um conjunto de textos autorais de Marcos H. Camargo, anteriormente publicados sob o formato de artigos, ensaios, excerto capítulos de livros, ao longo dos últimos 14 anos. O objetivo do autor, neste livro publicado em 2021 pela Editora Syntagma e contendo 260 páginas, é oferecer praticidade na busca de leituras e consultas aos/às interessados/as em pesquisas sobre educação, arte, filosofia e estética como produtoras de conhecimento. Na coletânea, composta por 11 textos, chama a atenção o protagonismo do corpo, visto que é por meio das relações experienciais/sensíveis entre o corpo e o mundo das coisas existentes que se produz pensamento e(m) apreensão do conhecimento.

**Palavras-chave:** Arte; Educação; Corpo; Cognição; Pensamento Estético.

---

<sup>1</sup>Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Docente permanente do PPG-CINEAV/Unespar e do PPGE/UFPR [linha LiCorEs]. Líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GPLabelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

**Abstract:** This is a publication resulting from a set of texts by Marcos H. Camargo, previously published in the form of articles, essays, excerpts and book chapters, over the last 14 years. The author's objective, in this book published in 2021 by Editora Syntagma and containing 260 pages, is to offer practicality in the search for readings and consultations to those interested in research on education, art, philosophy and aesthetics as producers of knowledge. In the collection, made up of 11 texts, attention is drawn to the protagonism of the body, since it is through the experiential relations between the body and the world of existing things that thought and (m) apprehension of knowledge are produced.

**Keywords:** Art; Education; Body; Cognition; Aesthetic Thinking.



Qual seria a mais vital necessidade de um ser vivo? Seria possível admitir que a lógica e a estética não são polos opostos, mas sim componentes integradores e formadores da cognoscência humana? Estaria a estética destinada a uma triste nota de rodapé na história da arte? Essas são algumas das muitas indagações que nortearam a iniciativa que deu origem ao projeto desenvolvido por Marcos H. Camargo com a finalidade de empreender uma verdadeira ‘viagem’ ao interior do pensamento estético e, a partir daí, extrair ideias e conceitos sobre temas diversos, mas que não se deslocam para muito longe do campo da estética e da arte. Trata-se de áreas convergentes que povoam os estudos e as práticas de pesquisa e docência do autor, que atua em diversos cursos de graduação e pós-graduação.

Marcos H. Camargo é Pós-doutor pela Escola de Comunicação (ECO-UFRJ), Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP), Mestre em Comunicação e Linguagens (PPGCom-UTP), além de ser Especialista em História do Pensamento Contemporâneo e em Economia e Sociologia (PUC-PR). Na Universidade Tuiuti do Paraná, lecionou para os cursos de Bacharelado em Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade, entre os anos de 2004 a 2006. Na Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, desde 2006, leciona para os cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança. De 2014 até 2018, exerceu o cargo de Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do *campus* de Curitiba II/FAP. Desde 2018 é docente permanente do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes/Unespar). Desenvolve pesquisas nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica. Além da presente publicação, é também autor dos livros: *Cognição estética: o complexo de Dante* (2013); *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética* (2017) e *Caminhos do Conhecimento* (2022).

O primeiro capítulo da presente obra contém 21 páginas e intitula-se *A cognição estética e a formação da memória*. O conteúdo teórico foi extraído de um dos capítulos do livro *Arte & Conhecimento: tudo a ver*(2016)<sup>2</sup>organizado por Luiz Fernando Pereira, Marcos H. Camargo e Solange StraubeStecz. Este excerto teve especial participação do Professor Doutor Luiz Fernando Pereira, Biólogo, Especialista em Didática do Ensino Superior (PUC-PR), Mestre em Ciências:

---

<sup>2</sup>O conteúdo completo (formato pdf) deste livro pode ser acessado no site da Unespar/FAP – campo ‘publicações’: <https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/sobre/publicacoes>. Acesso em 02 jan. 2023.

Bioquímica (UFPR), Doutor em Ciências: Bioenergética (UFPR) e Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Curitiba II/FAP, além de ser Professor Titular da PUC-PR.

O debate acerca da estética e da arte é introduzido por meio de um vigoroso mergulho em questões que trazem à tona os conceitos de *logos etechné*, pelo viés das filosofias platônica, cristã, cartesiana, moderna e iluminista. As formas de cognição, percepção, memória e relações do corpo com o meio ambiente são também discutidas a partir da perspectiva da biologia humana e da experiência sensorial deste corpo em eventos que o tenham afetado na natureza. Muitas páginas são dedicadas a esclarecer e diferenciar a constituição da memória implícita (inefável ou tácita) e da memória explícita (declarativa ou discursável). De acordo com Camargo:

A clara distinção que é possível vislumbrar com relação às memórias implícita e explícita, motiva a pensar que existem duas qualidades irreduzíveis de cognição na espécie humana, em função da divisão cerebral em áreas com funções mnemônicas distintas – memórias estéticas e memórias lógicas (p. 21).

Pela leitura deste excerto fica evidente que na sociedade contemporânea urge (re)pensar modos de obtenção e apreensão do conhecimento a partir de outras linguagens e não mais apenas a verbal ou numérica/matemática. Torna-se necessário voltar-se também à percepção de imagens, sons, movimentos, gestos e atitudes, visto que na era digital as mensagens veiculadas pelas múltiplas plataformas midiáticas são formadas, majoritariamente, por/com signos sinestésicos, abertos e plurais e não redutíveis ao verbo ou ao número.

O segundo capítulo, contendo 24 páginas, denomina-se *Neurociências: estética e o novo status do inconsciente* e se constitui um artigo publicado, originalmente, pela *Revista Art&Sensorium*,<sup>3</sup> em 2019.

A escrita é rica em referências a teorias sobre as ciências cognitivas e à psicologia evolutiva. Camargo esclarece que as pesquisas realizadas e publicadas sobre o cérebro constantemente nos fazem rever as antigas crenças tradicionais

---

<sup>3</sup>O artigo completo pode ser acessado no site da *Revista Art&Sensorium* (2019, v. 6 nº 2) pelo link: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2827>. Acesso em: 02 jan. 2023.

sobre consciência e inconsciência, admitindo que tais crenças obsoletas não são mais capazes de explicar os fenômenos cognitivos e mentais na contemporaneidade. Dentre os autores trazidos para o debate, destaca-se António Damásio e a sua obra específica *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura* (2018)<sup>4</sup>. Imbuído da leitura deste texto em particular, Camargo empreende uma jornada filosófica colocando em debate a razão e a emoção, não entendendo as emoções unicamente como desvios temporários da racionalidade.

Em suas palavras:

A sensibilidade, a percepção, a interocepção e as instâncias do inconsciente foram alçadas ao mesmo status da consciência racional, reivindicadas pela ciência e filosofia – vale dizer que o pensamento estético e o pensamento lógico agora se equivalem. A partir daqui precisamos considerar em alto grau a experiência do corpo no mundo, os sentimentos, emoções, pulsões e paixões como fundamentos da cognição – a sensibilidade e a razão são frutos da mesma circuitaria cerebral que compreende tanto equações lógicas, como experiências estéticas (p. 55).

Alerta o autor que, diante destas importantes descobertas e revelações da ciência contemporânea, somos cada vez mais responsáveis por superar crenças milenares e preconceituosas contra a percepção sensível e o próprio corpo. Quando assumirmos, de fato, tal responsabilidade, estaremos aptos a construir outros valores civis para preencher o vazio ético, estético e cognitivo em que nos encontramos há muito tempo.

*Notas sobre possíveis origens da comunicação humana* é o título do terceiro capítulo, que contém 23 páginas e que resulta de um artigo publicado originalmente pela *Revista Palindromo*,<sup>5</sup> em 2020.

A comunicação humana e o aparecimento das linguagens organizadas pela cultura são os temas debatidos neste instigante texto que se dedica a explorar contextualmente as possíveis origens das linguagens, pelo viés da história e da filosofia. A disputa entre imagem e palavra, imprecisão e precisão é demonstrada

<sup>4</sup> Para maiores informações, consultar: DAMASIO, António. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

<sup>5</sup> O artigo completo pode ser acessado no site da Revista *Palindromo* (2020, v. 12 nº 28) pelo link: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15228/11774>. Acesso em: 02 jan. 2023.

em sua origem e o que se percebe, em cotejamento aos estudos e teorias atuais, é um diálogo amistoso e uma possível contaminação em ambos os sentidos.

Camargo menciona que, possivelmente, a linguagem verbal/oral tomou de empréstimo comunicações mais básicas, tais como gestos, mímicas e imagens com o intuito de compor signos verbais reconhecíveis na cultura.

Contendo 23 páginas, o quarto capítulo intitulado *Os arquétipos do sagrado e do profano* configura como um texto extraído de um dos capítulos do livro *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética (2017)*<sup>6</sup>.

O autor intenta explicitar as associações conflituosas entre a estética e a filosofia e entre a estética e a religião, tendo por cenário do debate o corpo humano e suas relações com os diferentes períodos históricos. A lógica judaico-cristã, no que concerne à noção de corpo, é abordada nos seus aspectos opositivos/dualistas: corpo *versus* alma.

Os filósofos Sócrates, Platão e Aristóteles são trazidos pelo autor para embasar o discurso do corpo, da religião e introduzir as questões referentes aos arquétipos do que concerne ao sagrado e ao profano. Estudos e pesquisadores do campo do sagrado deslocam as discussões sobre os ritos, os totens e os tabus para exemplificar os sentidos do que é/foi permitido ou proibido ao corpo em diferentes épocas. Camargo associa, em alguns pontos, a esfera do sagrado à esfera da estética. Em outros termos:

O âmbito do sagrado se assemelha à esfera do estético, de vez que abarca tudo aquilo que a razão humana não explica, embora se possa perceber, sentir, experimentar. O lugar do sagrado corresponde ao terreno do estético, onde não existem leis, normas, modelos lógicos, enquanto transbordam energias originais e criativas (p. 93).

Assim, conclui o autor que a comunicação do sagrado ocorre sempre por meio de sinais estéticos.

O quinto capítulo denomina-se *Princípios da Aisthesis*. Ao longo de 23 páginas e 9 seções, este texto, que é composto a partir de um artigo publicado em

---

<sup>6</sup> O conteúdo completo (formato pdf) deste livro pode ser acessado no site da Editora Syntagma no link: <https://syntagmaeditores.com.br/livraria/formas-diabolicas>. Acesso em: 02 jan. 2023.

2011, pela *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação* (BOCC),<sup>7</sup> explana sobre os princípios e valores da lógica e da estética, trazendo para a arena do debate os postulados de Sócrates, Platão e Aristóteles em correspondência e atualização com filósofos e pensamentos do século XX e XXI. Na seção *Imagem e Pensamento*, Camargo evidencia que a estética deve ser entendida como uma área de conhecimento distinta da ciência, filosofia, mitologia ou do senso comum, que se constituem como formas de pensamento conceituais. Para o autor, a cognição sensível (estética) “pode conhecer o mundo sem conceituá-lo, mas, por outro lado, não há conceituação sem a prévia percepção das regularidades do real, de modo que o logos depende da *aisthesis*” (p. 122).

Isto posto, Camargo encerra o texto com uma asserção contundente.

Enquanto a lógica visa conhecer o mundo de modo distinto e claro (delimitando identidades), o real em si mesmo se nos apresenta de maneira confusa e obscura, em cadeias indefinidas de fenômenos que se inter-relacionam e se fundem rizomaticamente. De modo que ao sentenciar a estética como um saber confuso e obscuro, a lógica, de fato, concede à estética uma forma de parentesco com o devir, que não se constitui de identidades conceituais (p. 23).

*As estéticas e suas definições* é o título do capítulo 6, composto por 18 páginas e resultante de um artigo publicado originalmente pela *Revista Científica FAP – Revista de Pesquisa em Artes*, em 2009.<sup>8</sup> Trata-se do mais antigo texto que integra a presente publicação. O texto carrega um vigoroso empreendimento filosófico com a finalidade de discutir a arte em relação às filosofias, ciências e técnicas.

Para Camargo, se ainda hoje a estética – quando entendida como filosofia da arte – se vê debatendo o principal problema do pensamento sistemático, qual seja o de definir o mundo em conceitos abstratos para normalizar a realidade, então é compreensível que a suposta ‘definição’ do que seja a arte tornou-se uma importante preocupação/obsessão por parte dos filósofos contemporâneos. É desta

---

<sup>7</sup> O artigo completo pode ser acessado no referido site pelo link: <http://www.bocc.ubi.pt/http://www.bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-principios-da-aisthesis.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2023.

<sup>8</sup> O artigo completo pode ser acessado no site da *Revista Científica/FAP* (2009, v. 4 nº 1) pelo link: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1593/933>. Acesso em: 02 jan. 2023.

forma que filósofos como Kant e Hegel desfilam por entre as páginas do texto, ao lado de Nietzsche, Bell, Cauquelin, Weitz e Goodman trazendo, cada um a sua maneira, alguns conceitos sobre a arte.

O texto encerra com uma espécie de revisão/síntese, sob a forma de uma tabela didática contendo os principais períodos da História da(s) Artes, os pensamentos/pensadores, seus conceitos e respectivos vínculos com a filosofia.

Ao longo de 17 páginas, o sétimo capítulo denominado *Para onde vai a estética?* também se dedica, à semelhança dos capítulos 5 e 6, a introduzir a discussão sobre o campo da estética, suas características, seu alcance cognitivo e suas relações com a filosofia e a ciência. Escrito originalmente em 2012 e publicado pela *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação(BOCC)*,<sup>9</sup> o autor inicia o texto com uma pergunta categórica: estaria a estética destinada a uma triste nota de rodapé na história da arte?

Atenta-se para o fato de que, na contemporaneidade, não se pode mais prever o que seja a arte e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hipervelocidade com que as tendências emergem e submergem, não deixando tempo para a consolidação de qualquer norma ou gênero. É diante desta conclusão que o autor destaca: “os artistas não[mais] consultam os manuais de estética como guias para suas ações [...] produzindo de tudo com que se pode gerar uma experiência estética” (p. 143-144).

A conclusão de Camargo nos remete à análise apurada das evidências dispostas nos 3 diagramas ao longo do texto que resumem e atestam que a inferência estética responde por parte fundamental do conhecimento humano.

Nesse sentido, a estética não pode ter sua pesquisa menosprezada, de vez que já faz parte das neurociências, teorias da percepção, das ciências cognitivas e da psicologia evolucionista, ou seja, **a estética não pode se tornar uma nota de rodapé na história do conhecimento**, justamente agora, quando seus fundamentos contemporâneos vêm sendo tão requisitados pela nova epistemologia (p. 158-159 – grifo nosso).

---

<sup>9</sup>O artigo completo pode ser acessado no referido site pelo link:<http://bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-para-onde-vai-a-estetica.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2023.

*O conceito como mimesis e a verdade da arte* é o título do oitavo capítulo, composto por 20 páginas. O título se refere a um artigo publicado em 2013 na *Revista Travessias* (Unioeste)<sup>10</sup>.

Empreende-se aqui um percurso elucidativo acerca das representações semióticas das 'coisas' do mundo e da mente produzidas pelos seres humanos ao longo de sua história. Destaca-se a antiguidade da imagética em relação à gramaticalização verbal e as implicações da ampliação do vocabulário verbal nos processos de comunicação imediata e eficiente das imagens-pensamento. Abordam-se reflexões sobre o complexo conceito de 'verdade' da representação e sobre a ideia de objetividade a partir da tradição filosófica.

O final do texto expõe algumas indagações: como podemos afirmar que a verdade é a melhor adequação do pensamento ao real, se esta afirmação acerca do mundo é meramente humana? Existiria apenas uma verdade objetiva e total? Os seres humanos não estão presos em sua própria subjetividade?

Como conclusão – ao menos temporária – afirma o autor:

[...] se libertarmos a arte da tradição filosófica que a entende como um meio auxiliar na busca pela verdade, poderemos verificar que os artefatos não são cognitivamente acessíveis apenas por meio de sua melhor interpretação. Antes, pelo contrário, as obras artísticas liberam-nos da verdade ao aceitarem inúmeras interpretações dos afetos que elas provocam em nossa sensibilidade (p. 179).

O capítulo 9 é denominado *As linguagens híbridas e suas formas diabólicas*. O texto é extraído do quarto capítulo do livro *Artes e experimentações na hipermodernidade: relações sociais, linguagem digital e intercâmbios digitais* (2015)<sup>11</sup> organizado por Alexandre Torresani de Lara e Hertz Wendel de Camargo e publicado pela Editora Syntagma.

Camargo reflete sobre as semelhanças e diferenças entre o conhecimento conceitual e o conhecimento perceptivo, na contemporaneidade, asseverando-

---

<sup>10</sup>O artigo completo pode ser acessado no site da *Revista Travessias* (2013, v. 7 nº 2) pelo link:<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9265>. Acesso em: 02 jan. 2023.

<sup>11</sup>O conteúdo completo (formato pdf) deste livro pode ser acessado no site da Editora Syntagma no link:<https://syntagmaeditores.com.br/livraria/artes-e-experimentacoes-na-hipermodernidade>. Acesso em: 02 jan. 2023.



nosque as mensagens se apresentam muitas vezes misturadas e confundidas em linguagens hibridizadas pelas características tecnológicas das mídias atuais.

O conhecimento conceitual é inteligível e deriva da leitura e interpretação das formas simbólicas que compõem os signos (linguagens) da cultura. Os signos (formas simbólicas) duplicam o real por meio de representações ‘inteligíveis’ das coisas do mundo e do imaginário. A palavra ‘símbolo’ (associação, união e unidade) mantém relações antagônicas/opostas com a palavra ‘diabo/*diabollos*’ – que significa aquilo que separa e desune.

Em um convite aos leitores, para usar a palavra ‘diabolo’ sem conotação religiosa ‘judaico-cristã’, o autor se refere a ela como a conotação da impossibilidade de atribuir às ‘coisas do mundo’ uma forma fechada, coletiva e previamente fixada. Assim, as linguagens artísticas e híbridas, seriam associadas às formas diabólicas, em devir, por estarem no campo das singularidades e em oposição às generalizações reducionistas.

Camargo afirma que:

As formas diabólicas são o *alfa et omega* da cognição humana, contudo, para comunicar seu conhecimento é necessário recorrer a linguagens híbridas, atualmente desenvolvidas pelas mídias digitais, que comportam em seus processos semoventes o verbo, o número, a imagem, o som, o movimento e o tato – mesclando todas essas formas diabólicas, enquanto produzem conhecimentos estéticos e lógicos bem mais revolucionários que aqueles inspirados pela veneranda tipografia gutenberguiana (p. 206-207).

*A obra de arte como coisa supérflua* é o título do capítulo 10 que é composto por 22 páginas e se constitui de um artigo publicado em 2020 pela Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais –*Art&Sensorium*.<sup>12</sup>

O texto aqui mencionado, à semelhança do capítulo 9, aponta relações inusitadas entre a razão e a sensibilidade. Apresenta-se as linguagens, por meio das quais se desenvolvem obras de arte, enquanto se revisita o compromisso da arte

---

<sup>12</sup>O artigo completo pode ser acessado no site da Revista *Art&Sensorium* (2020, v. 7 nº 1) pelo link:<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3565>. Acesso em: 02 jan. 2023.

modernista com o pensamento abstrato e sua disputa platônica entre *logos* e *aisthesis*, pela posse cognitiva da arte humana.

No encerramento do texto, o autor proclama efusivamente:

Um dos muitos papéis cognitivos da obra de arte se realiza ao perturbar o espectador, provocando-lhe sensações corporais, prazer, angústia, estados de euforia, intuições, repulsa, inquietação ou estupor. Para manter sua atividade cognitiva e cultural, a obra de arte não pode ser gerida por conceitos, não pode ter seu corpo estético minimizado, medido ou modelado por teorias abstratas de pensamento. A força revolucionária da arte não age segundo conceitos, mas transformando a sensibilidade do perceptor, abrindo-lhe um mundo novo de perspectivas (p. 229).

Em outras palavras: não é função da obra de arte secundar uma reflexão filosófica, pois sua existência não depende do pensamento que suscita.

O livro ainda traz um *Post Scriptum* intitulado *A pesquisa em Arte*. Ao longo de 18 páginas o autor se reporta ao fato de que esta obra se destina a estudantes, professores, artistas, pesquisadores e a todos àqueles que entendem que a arte opera de diversas formas, de diversas maneiras, estilos, técnicas, estéticas e propostas de criação. O relevante aqui, como destaca o autor, é pensar e se preparar para uma nova realidade epistêmica: a pesquisa com artes, sobre artes e em artes é talvez a mais recente modalidade de investigação do real, que está constantemente se mostrando muito útil ao entendimento do campo da realidade que a lógica-científica não alcança com seus métodos e critérios de análise.

A obra de arte é um existente, não pode ser entendida como um conceito, nem como equação. As obras de arte – todas as artes – não são essências, mas ‘coisas em si’, não são universais, mas singulares.

Marcos Camargo em *Arte & pensamento estético* acredita que o século XXI saberá reconhecer o valor epistemológico da pesquisa artística, incorporando suas investigações ao esforço coletivo de compreender o mundo em que vivemos.

## Referência

CAMARGO, Marcos H. **Arte & pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

Recebido em: 03/01/2023

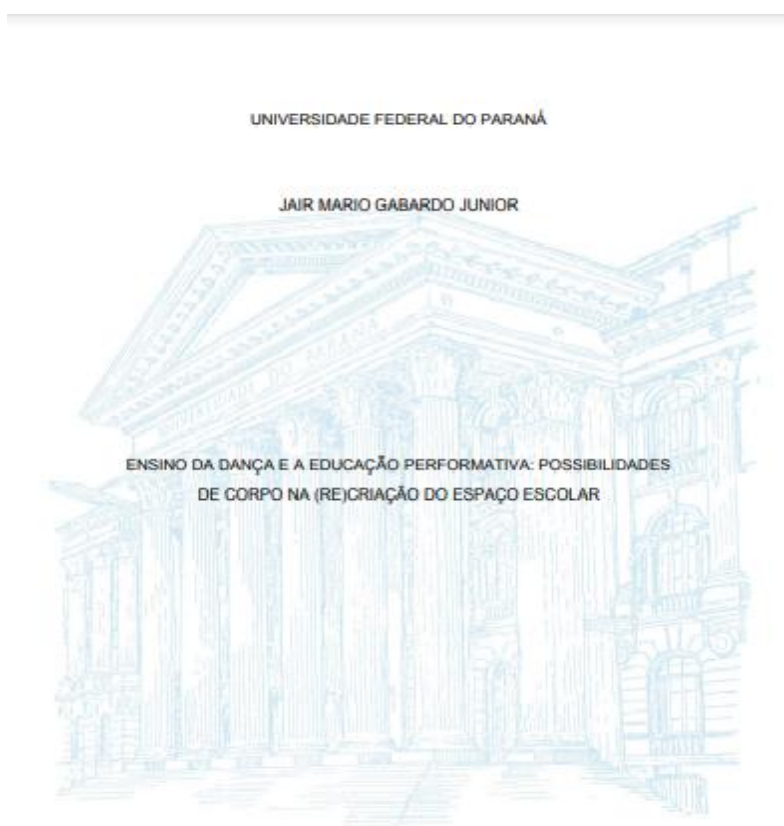
Aceito em: 08/03/2023

## O QUE PODE MOVER O MEU CORPO NA ESCOLA?: PERSPECTIVAS PARA O ENSINO DA DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

### WHAT CAN MOVE MY BODY AT SCHOOL?: PERSPECTIVES FOR DANCE TEACHING IN BASIC EDUCATION

Matheus dos Anjos Margueritte<sup>1</sup>

Sobre GABARDO JÚNIOR, Jair Mario. **Ensino da dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar**. Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Michelle Bocchi Gonçalves. 2020. 167 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=8950744](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=8950744). Acesso em: 20 nov. 2022



<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado à linha de pesquisa LICORES - Linguagem, Corpo e Estética na Educação, bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX/CAPES) e orientado pela Prof<sup>ª</sup> Dra. Cristiane do Rocio Wosniak. Bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É membro do Grupo de Pesquisa Labelit - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq) - vinculado à linha de Pesquisa: Corpo, Comunicação e Tecnologias da Educação. E-mail de contato: margueritte.bio@gmail.com

**Resumo:** Trata-se de uma Resenha Crítica da dissertação de Mestrado em Educação *Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar*, escrita pelo professor e pesquisador Ms. Jair Mario Gabardo Junior em 2020 para obtenção do título de Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Organizada em 5 capítulos, a obra em questão versa sobre a inserção da Dança no ensino formal, isto é, a presença da dança no componente curricular Arte no Estado do Paraná, sob o prisma dos estudos da Performance e da Educação, entendidas pelo autor como Educação Performativa. As interlocuções realizadas nessa resenha partem do diálogo entre o trabalho de Jair Gabardo e as discussões propostas pelo educador brasileiro Paulo Freire sobre Educação como prática de liberdade; pela noção de disciplinarização dos corpos proposta pelo filósofo francês Michel Foucault; e, ainda, a perspectiva colaborativa para o ensino da dança defendida pela pesquisadora da dança Gladistoni Tridapalli.

**Palavras-chave:** Ensino da Dança; Educação Performativa; Espaço Escolar.

**Abstract:** This is a critical review of the Masters thesis in Education, *Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar*, written by professor and researcher Ms. Jair Mario Gabardo Junior in 2020, to obtain the title of Master in Education from the Universidade Federal do Paraná. Organized into 5 chapters, the dissertation is about the insertion of Dance in formal education, that is, the presence of dance in the curricular component Art in the State of Paraná, from the perspective of Performance and Education studies, understood by the author as Performative Education. The dialogues carried out in this review start from the dialogue between the Master thesis of Jair Gabardo and the discussions proposed by the Brazilian educator Paulo Freire on Education as a Practice of Freedom; by the notion of disciplining bodies proposed by the French philosopher Michel Foucault; and also the collaborative perspective for teaching dance advocated by dance researcher Gladistoni Tridapalli.

**Keywords:** Dance Teaching; Performative Education; School space.

O que pode meu corpo mover na escola? De que forma e com que meios a minha presença é (re)configurada no/pelo espaço escolar? Afinal, qual dança existe e pode existir na escola? Essas e outras questões são motes investigativos para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado de Jair Gabardo<sup>2</sup> – professor e pesquisador da área da dança – que versa sobre as possibilidades do corpo na (re)criação, ou melhor dizendo, na transgressão das salas de aula da educação básica a partir dos conteúdos específicos da dança.

Dividida em 5 atos/capítulos, o autor coreografa sua dissertação a partir da sua experiência enquanto professor de Artes no Governo do Estado do Paraná, a qual é permeada pelos entraves impostos pelo regime de contratação – Processo Seletivo Simplificado (PSS) – vigente no supracitado estado, em interface com o cruzamento dos estudos da Performance com a Educação, denominada aqui de Educação Performativa.

A primeira cena é intitulada de *Para movimentar a Performance e a Educação*, parte introdutória do texto, onde Gabardo delimita seu recorte de pesquisa, apresentando os/as principais conceitos e autores/as com os/as quais ele dialogará no decorrer do percurso. Trata-se de uma pesquisa qualitativa em Ciências Humanas, que utiliza os estudos da Performance como bibliografia, método e análise de dados, cujas reflexões advém da observação do cotidiano de suas aulas em seis turmas de 9º ano de um colégio estadual em Curitiba.

*Em Permeações I*, segundo bloco investigativo, o autor faz uma densa revisão bibliográfica sobre o campo da Performance, caracterizando-a como uma área epistemológica polifônica, visto que recebe contribuições de estudos ancorados na Linguística, Antropologia, Artes, Educação, entre outras. Dentre as principais contribuições apresentadas neste eixo, podemos citar: a diferenciação entre *Performance* (área do conhecimento), *Performatividade* (modos de ação) e *Performático* (“ [...] ação transmissora de sentidos através da linguagem não verbal”, p.33); o conceito de *Comportamento Restaurado* de Richard Schechner; a proposta de *Dramas Sociais* de Victor Turner e suas respectivas fases (ruptura social, crise,

---

<sup>2</sup> Jair Mario Gabardo Júnior é professor colaborador dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança do *campus* Curitiba II(FAP) – UNESPAR. Aluno de doutorado do PPGE-UFPR, vinculado à linha de pesquisa LICORES. Mestre em Educação pelo PPGE-UFPR. É membro do Grupo de Pesquisa Labelit. Bacharel e Licenciado em Dança pela FAP-UNESPAR.

ação reparador e reintegração); a perspectiva dos *Papeis Sociais* de Erving Goffman; a *Pedagogia Crítico-Performativa* de Elyse Pineau, destacando as dimensões etnográfica, ideológica e atuante do corpo; e, por fim, mas não menos importante, o campo da *Educação Performativa*, área do conhecimento em crescente teorização, que visa a presentificação dos corpos nos processos de ensino-aprendizagem.

De modo geral, *Em Permeações I* compõe uma densa tessitura de estudos que vão (re)afirmar a importância de considerar o corpo estudante/professor na completude do seu dever. Em outras palavras, estudantes e professores seriam posições-sujeitos, cujos contextos devem ser constantemente considerados, isto é, corpos em constante refazimento. Como diria Paulo Freire:

Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que meu “destino” não é um dado, mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a história em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não determinismo (FREIRE, 1996, p.53)

Nesse sentido, sua dissertação nos convida ao exercício crítico e sensível de constante observação dos agentes envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem. Os discursos e os silêncios devem ser considerados em sua dimensão ideológica. Abre-se um caminho para as transformações.

Com isso em mente, ou melhor, em corpo, *Em Permeações II* o autor discorrerá sobre a inserção da dança na escola, destacando suas possibilidades e desafios. Para Jair, as lutas são multidimensionais e resvalam em temáticas como: o desmonte do ensino público a nível nacional; a diminuição da carga horária de Artes no currículo e, conseqüentemente, de dança; a formação e inserção de professores de dança no estado; e, o entendimento de corpo e de dança por parte de instituições públicas de ensino.

No que se refere ao último tópico, destaco que o autor nos atenta para a própria arquitetura do espaço escolar como fator limitante do movimento, seja ele físico ou epistemológico. Essa observação corrobora com o que aponta o filósofo Michel Foucault em *Vigiar & Punir (2014)*: a escola, assim como as prisões, as fábricas e os hospitais seriam instituições de sequestro, isto é, setores da sociedade

que se responsabilizam pela docilização e disciplinarização de corpos, em virtude da manutenção de poderes na sociedade. Portanto, devemos pensar: a que desejos uma educação para o não-movimento atende?

A partir dessas inquietações somos apresentados ao quarto bloco da pesquisa: *Em Permeações III*. Nesta etapa, é feita uma descrição dos procedimentos metodológicos, que visam contornar-perfurar-abalar aquilo que já está dado sobre Artes e Dança na escola. Contando com a participação de mais de 150 alunos, Jair Gabardo defende a manutenção da dança como componente curricular, isto é, como conteúdo obrigatório da disciplina de Artes e não como atividade extracurricular, pois, segundo o autor, trata-se de uma democratização do ensino de uma arte muitas vezes restrita a determinados corpos e contextos.

Com o auxílio de aparatos digitais, o pesquisador promove diferentes experiências em dança com seus discentes, na tentativa de responder a pergunta *O que pode mover o meu corpo na escola?*, as quais culminaram na elaboração colaborativa de videodanças que atualizaram a espacialidade da escola, assim como as noções de corpo e de dança por parte da comunidade escolar. Tais procedimentos dialogam com o que Gladistoni Tridapalli (2008, p.88) defende: a educação em dança é criação compartilhada, ou seja, “(...) uma experiência de reelaboração, reinvenção de visões de mundo, materializadas no movimento do corpo”.

Por fim, o ato *Em constantes permeações* dá o tom de finalização, ou, como diria o autor, de continuidade da pesquisa. Longe de rotas certas, Gabardo aponta para a necessidade de mais pesquisas se debruçarem sobre a dança na escola. Vivenciamos uma educação para o não-movimento, para a não-criticidade. Assim, a dança se faz resistência, varre camadas de poeira, lubrifica lugares de atuação e ruma contra a disciplinarização de corpos.

Como pesquisador da área da educação e da dança, acredito que esta dissertação é fundamental para profissionais que estejam interessados em romper com o *modus operandi* da dança em diferentes camadas. Frente aos tempos sangrentos em que vivemos, destacando os desmontes da educação básica e demais setores estatais de nosso país, pesquisas como *Ensino da Dança e a Educação Performativa: possibilidades de corpo na (re)criação do espaço escolar* servem como



um respiro, uma inspiração, para continuarmos na linha de frente por um Brasil mais justo e igualitário.

### Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 76 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. História da Violência nas Prisões. 42. Ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando**: a Educação em Dança é criação compartilhada. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Adriana Bittencourt Machado. 2008. 96 p. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

Recebido em: 06/02/2023

Aceito em: 05/03/2023

## O CORPO VISUAL E O *CORPUS* PLÁSTICO: ENTREVISTA COM ADRIANA TABALIPA <sup>1</sup>

### THE VISUAL BODY AND THE PLASTIC CORPUS: INTERVIEW WITH ADRIANA TABALIPA

Christopher Jonathan Moro<sup>2</sup>

#### APRESENTAÇÃO

Não cabe a artista falar além do que já falou por meio de suas obras, as obras falam por si mesmas, elas são uma linguagem. Aqueles que pedem à artista a explicação de uma obra, não pedem um simples comentário, mas, antes, uma espécie de tradução. Nós, no entanto, não queremos nenhuma explicação das obras da entrevistada. O objetivo desta entrevista é outro: queremos conhecer o contexto da artista. Sendo assim, por meio desta entrevista, apresentamos aos leitores e leitoras algumas reflexões de Adriana Tabalipa (foto 1) a respeito de sua própria trajetória como artista visual, bem como sobre o modo como ela percebe ou entende certas noções e temas em sua prática artística. Visamos, em suma, mergulhar – mesmo que por alguns instantes apenas – no universo de Adriana Tabalipa, para, a partir de suas próprias palavras, conhecer seu olhar sobre algumas coisas.

Nascida em Curitiba, no ano de 1972, e radicada na cidade do Rio de Janeiro, Adriana Tabalipa é artista visual, performer, gravadora, pintora, desenhista e livre-pensadora. Atualmente, Tabalipa tem se dedicado à pintura, ao desenho e à *performance art*, sendo esta última o foco de ação de sua produção artística. Em 2012, pela editora Circuito, Tabalipa publicou o livro *The End Factory Project*, que não só contém uma seleção de ensaios sobre seu trabalho, como, também, reúne registros fotográficos de obras, exposições e performances realizadas pela artista entre o final dos anos 1980, quando iniciou seu percurso artístico, e 2012, ano da publicação do livro.

---

<sup>1</sup> A entrevista em questão ocorreu remotamente e foi gravada no dia 08 de agosto de 2021. As respostas foram selecionadas e transcritas pelo entrevistador a partir da gravação. A transcrição é, em sua maior parte, literal às respostas dadas pela entrevistada no momento da entrevista. Não obstante, a fim de evitar o truncamento do texto, bem como termos equívocos, o entrevistador e a entrevistada revisaram a entrevista e, em alguns casos, suprimiram, modificaram ou acrescentaram determinadas palavras. Por fim, é importante mencionar que a artista entrevistada aprovou esta versão da entrevista.

<sup>2</sup> Artista, Pesquisador e Professor de Filosofia. Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2019). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2023). E-mail para contato: christophermoro@ufpr.br



*Foto 1: Adriana Tabalipa, por Jom Tabalipa. Open Source, performance art, Ponto de Convergência, Tropicalpão, Rio de Janeiro, 2022.*

## ENTREVISTA COM ADRIANA TABALIPA

**Entrevistador:** existe um momento crucial em sua trajetória de vida que a levou à sua prática artística e/ou investigativa? Qual seria este *turning point*?

**Adriana Tabalipa:** o desejo de fazer arte surgiu na infância. Ainda muito pequena, através de materiais, de brinquedos, enfim, dos objetos da casa, eu montava inúmeras situações instalativas [...]. Eu fazia reorganizações desses materiais e não queria que ninguém mexesse neles, pois já eram meus objetos de estudo. Hoje, eu vejo isso com a maior clareza. A brincadeira já era uma prática de experimentar coisas, de mexer com a materialidade do mundo, de criar esses lugares, esses ambientes [...]. Havia um olhar que buscava ver além do que as coisas realmente poderiam representar no cotidiano normal. Esse olhar já existia e, por isso, essas reorganizações e reconstruções já estavam presentes. Havia uma busca por uma nova forma de ver as coisas que já existiam. E, hoje, eu vejo que, na verdade, eu continuo fazendo a mesma coisa.

Então, o *turning point*, foi essa prática investigativa ao longo de vida. A criação desses mundos, minimundos e bigmundos [...] é uma busca para trazer à existência aquilo que não parece existir *a priori*, aquilo que só passa a existir quando você torna sensível ou dá um sentido e o impregna por uma poética.

Quais seriam os *turning points*? Situações em que a gente constrói certas estruturas internas e, também, externas e a capacidade de desconstruí-las. É como se você tivesse chegado a algum lugar e, então, você impõe a si mesmo o desafio de desconstruir completamente aquilo, para, novamente, se abrir [...]. É uma situação de autoexperimento contínuo.

Eu acredito que o artista é um eterno estudante. E, muito jovem, eu fui atrás de um conhecimento técnico. Com 10 anos de idade, no Museu Alfredo Andersen, e, depois com 13, no Museu da gravura do Solar do Barão [...]. E, claro, isso tem um lugar no mundo, é algo que move uma reflexão, que move um pensamento [...]. Na medida em que você está trabalhando [...], você, através das obras, está construindo uma poética, um conhecimento, uma jornada, e isso toca as pessoas e pode sensibilizá-las para uma série de questões.

**Entrevistador:** como pensa/percebe o papel/noção de *corpo* em sua prática de pesquisa e artística?

**Adriana Tabalipa:** eu sempre busquei fazer um trabalho de *performance art* na abertura das exposições, sobretudo, numa exposição individual. É como se a performance, o corpo, fosse o motor da obra, tal como Lygia Clark falava. É como se aquele corpo capacitasse de uma energia todas aquelas obras [...]. O corpo é o motor dessas obras [...] porque através da performance há o acionamento de uma energia que se estabelece através da prática da ação.

Todas as outras obras foram desenvolvidas dentro de um estúdio, nessa solitude da vida do artista. E o que eu realmente não curto é estar lá, em minha exposição, e ter que falar sobre as obras. É como se eu estivesse destruindo todas elas. A forma que eu tenho de receber as pessoas, da maneira mais digna, mais profunda, mais sagrada, é me entregando a elas como uma própria obra. Em minhas exposições individuais, eu estou em estado de potência poética, em estado total de presença, pois é como se eu me comunicasse [...] de uma maneira mais profunda e, ao mesmo tempo, mais sutil.

As minhas performances não têm um roteiro fechado [...], mas, sim, uma proposição e, dentro disso, o que realmente acontece é o que eu chamo de “entre”, a relação entre as pessoas que estão lá e aquilo que eu trouxe de mais profundo para aquele espaço. É uma entrega e uma ausência, é um presente-ausente.

**Entrevistador:** como pensa/percebe o *movimento* (fluxo, mecanismos, encadeamentos, metáforas) em sua prática de pesquisa/ artística?

**Adriana Tabalipa:** o corpo, no tempo e no espaço, é esse lugar dos sentidos. E a ação, que é o corpo se movendo no espaço, é o tempo, o movimento [...]. O desencadeamento da ação permite mover, oferecer uma intenção. De modo que o tempo é Deus. E o movimento é a oportunidade da “experiência de vida” para se estar nele. Pois tudo está em movimento. Se movendo no “tempo” que na verdade não existe!

**Entrevistador:** como figura a questão da *alteridade*, do outro, em seu pensamento sobre sua prática artística?

**Adriana Tabalipa:** a arte encontra o outro e, nesse encontro com o outro, a arte se faz. Seja uma narrativa, um discurso, uma proposição, ela acontece no encontro com o outro. É como se a arte nunca fosse algo totalmente completo em si mesmo. Percebo claramente que a arte não evolui, mas é como se através dela pudéssemos criar relações e um desenvolvimento em vários aspectos. É um lugar de encontro.

Na verdade, quando oportunizo uma proposição, um trabalho no mundo, a significação só se dá quando o outro vê, se aproxima, toca ou vivencia aquela experiência. E isso volta para o artista numa dinâmica que, muitas vezes, a gente nem está preparado para receber. É como se o outro viesse dizer “olha, isso é sobre...” e você mesmo tem consciência disso, mas quando o outro percebe, sua consciência dá mais um passo [...].

Fazer arte é como se você estivesse convidando o outro para sentir, fazer e se desenvolver em muitos níveis e camadas. É um desenvolvimento contínuo e isto é movimento.

**Entrevistador:** como você trabalha a noção de *espaço/espacialidade/lugar* e como você trabalha a noção de *tempo/duração* em sua prática investigativa e/ou artística?

**Adriana Tabalipa:** o que, para mim, é muito interessante nessa questão do espaço e do tempo é a percepção da multidimensionalidade [...]. A prática da performance, este estado de presença, instaura outro espaço [...]. Eu sinto que eu entro de uma forma e, quando eu saio, é como se eu tivesse vivido num estado [...] transcendente, que te leva para outra dimensão, e te põe numa conexão energética mais profunda com os outros [...].



**Entrevistador:** como você lida/vê a noção de *limite* em sua prática/manifestação artística?

**Adriana Tabalipa:** de duas formas.

Em primeiro lugar, me interessa muito que, no território da arte, a gente possa experimentar vários saberes, sem necessariamente nomeá-los. E, por isso, eu penso que as linguagens se multiplicam. Eu me vejo como uma artista que tecnicamente trabalha em vários meios. Inclusive, nesses experimentos todos, mesmo em práticas como na pintura, eu procuro sempre preservar o que cada prática, cada técnica tem dentro da sua linguagem, respeitando seus territórios.

Em segundo lugar, quando vemos grandes obras, quando temos a oportunidade de vê-las pessoalmente, elas nos entregam uma bagagem, uma força para você ir além, para você se autossuperar e ir adiante. E eu acho que o dia a dia do artista é uma autossuperação, é você se procurar ainda mais, se questionar mais um pouquinho, se desconstruir mais um pouco. Aí tem a questão do limite, é você flertar com o abismo e você se sentir seguro de estar ali, flertando com o abismo. O maravilhoso é que as obras de outros criadores nos fortalecem.

**Entrevistador:** qual é ou quais são as suas *referências*? O que alimenta o percurso de investigação e/ou criação? Estas referências estão pautadas no conjunto pertinente à sua própria linguagem ou são atravessadas pela interdisciplinaridade? Você gostaria de nos indicar alguma referência, como, por exemplo, um livro, um filme, um autor, uma imagem?

**Adriana Tabalipa:** são muitas! O artista precisa estar aberto e nunca se fechar a esses encontros. Eu tive encontros incríveis com obras e com autores. E, também, encontros que ocorreram somente por meio das obras. Há, através da obra, uma comunicação sutil.

Eu tenho referências em várias áreas, elas não são necessariamente na área das artes visuais, a área em que me propus a trabalhar. Eu gostaria de dar alguns nomes, mas é claro que, quando damos alguns nomes, nós estamos deixando de lado muitos outros [...], mas direi alguns que são, eu diria, companheiros...



Clarice Lispector, que fala comigo através da obra, e eu diria o mesmo da Hilda Hilst. Clarice Lispector, em “Paixão segundo G.H.”, que me marcou muito, e Hilda Hilst, com sua poesia, sobretudo, em “Do desejo”. Eu me sinto muito próxima a elas, como se eu conseguisse viver essas experiências propostas por elas através da literatura delas.

Eu gostaria muito de citar Andrei Tarkovsky e, dentre muitos outros diretores, Sergei Parajanov, pois “A cor da romã” é, para mim, uma obra genial. E também acrescentaria um filme que eu já vi muitas vezes e, a cada vez que eu vejo, parece que faz mais sentido e traz questionamentos que me interessam, que é o “2001: uma odisseia no espaço”, do Stanley Kubrick.

Dmítri Shostakóvich e Gustav Mahler, pois a música é muito importante para mim.

Eu também gostaria de citar o dadaísmo, como um todo, pois esse movimento me moveu e me move muito e gerou *turning points* quando eu estava aprendendo e quando já estava com minha vida consolidada na arte.

Ainda nas artes plásticas, eu preciso citar o encontro com a obra de Kazimir Malevich, que é um grande mestre, uma grande referência para mim.

O encontro que eu tive com “Guernica”, do Picasso, no Reina Sofia, foi uma experiência absolutamente impactante. Eu não poderia deixar de falar do encontro com essa obra, que realmente me deu uma força muito grande para ir além, ir adiante.

Eu não deixaria de falar de duas artistas visuais às quais me sinto muito conectada, Louise Bourgeois e Yayoi Kuzama.

E, por último, Hilma af Klint, cuja obra conheci mais recentemente.

E gostaria de deixar aqui registrado a oportunidade de ter podido estar e aprender pessoalmente com estes artistas incríveis da *performance art* na atualidade: Alastair MacLennan, Sandra Johnston, Alexander Del Re, Marilyn Arsem, Boris Nieslony, Karin Mayer, Marita Bullmann, Eduardo Amato, Elvira Santamaria, bem como os artistas do Bbeyond, Paerche, P.F. e Perfolink.

**Entrevistador:** há alguma pergunta que eu não lhe fiz e que você gostaria que eu tivesse perguntado? Se sim, qual?

**Adriana Tabalipa:** uma coisa que eu gostaria de dizer é que fazer arte não tem nada a ver com o meio da arte, ou melhor, com o sistema da arte. Essas duas coisas se influenciam, é claro, mas elas não têm muito a ver. Então, a pergunta que eu gostaria que você me fizesse é: em que medida o artista vê o desenvolvimento, o fazer de sua obra, e a sua relação com o sistema de arte e de toda essa construção que está em torno do ambiente da arte?

Acho que eu gostaria de falar sobre isso.

É como se a gente tivesse que fazer coisas para os outros, como se fosse algo esperado. E não é nada disso [...]. Na verdade, se está flertando com uma necessidade que não vem do processo criativo, mas, sim, uma necessidade que o sistema coloca de fora para dentro, e muitos artistas caem ou podem cair nessa armadilha de achar que estão produzindo para alguma coisa [...]. Isso é um risco muito grande, uma armadilha, pois nos desconecta da nossa essência [...]. A situação expositiva do artista gera uma atenção que não tem nada a ver com arte. E o problema disso é começar a produzir coisas que achamos que os outros esperam de nós. Mas é preciso continuar, independente das circunstâncias. Não podemos nos mover por aquilo que a sociedade, o mundo ou o sistema da arte quer de nós, pois eles querem que a gente faça a mesma obra, querem que a gente se repita. [...]. É preciso ter atenção e cuidado nesses caminhos que o próprio sistema nos coloca.

Recebido em: 30/01/2023

Aceito em: 17/03/2023

## "PERFORMANCE COMO PENSAMENTO CORPORIFICADO": ENTREVISTA COM MARILYN ARSEM

Izis Dellatre Bonfim Tomass<sup>1</sup>

**Resumo:** Marilyn Arsem, artista da performance e ex-professora da *School of the Museum of Fine Arts, Boston (SMFA)*, fala sobre as suas experiências e aprendizados nos seus mais de quarenta anos de contato com a prática e o ensino da performance, seja institucionalmente, seja em workshops mundo afora. Ao acompanharmos as suas reflexões, é possível compreender um pouco mais acerca do próprio processo criativo e criador de Arsem, os quais, em nosso entendimento, partem muito mais de um ímpeto genuíno de investigação e experimento com o real e na tessitura do momento presente do que em criar performances cujos desenvolvimentos e objetivos finais já estejam, de certo modo, pré-concebidos.

**Palavras-chave:** Performance; Arte; Estética; Processo Criativo; Experimento.

## "PERFORMANCE AS EMBODIED THINKING": INTERVIEW WITH MARILYN ARSEM

**Abstract:** Marilyn Arsem, performance artist and former professor at the *School of the Museum of Fine Arts, Boston (SMFA)*, talks about her experiences and learnings in more than forty years of practicing and teaching performance, both institutionally and in workshops throughout the world. By following her thoughts, it is possible to understand a little more about Arsem's creational and creative processes which, in our understanding, depart more from a genuine impetus of investigating and experimenting with reality and in the present moment's tessitura than from creating performances whose developments and objectives are somehow already conceived.

**Keywords:** Performance; Art; Aesthetic Thinking; Creative Process; Experiment.

---

<sup>1</sup> Izis Tomass é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com coorientação pela School of European Languages, Culture and Society, University College London (SELCS/UCL). É membro do Renaissance Society of America (RSA), coordenadora do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e tradutora associada à Universidade de Michigan (UMICH). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0895885797532923>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-3190>. E-mail: [izis.tomass@ufmg.br](mailto:izis.tomass@ufmg.br)

**Izis Tomass – Primeiramente, agradeço mais uma vez a oportunidade de fazermos essa entrevista, é uma honra! Você poderia nos contar como você vê a sua trajetória de vida e se há nela algum momento crucial que a levou as suas práticas artísticas e investigativas?<sup>2</sup>**

**Marilyn Arsem:** A trajetória que me trouxe até aqui começou quando eu era criança, e desde então tem sido um caminho sem muitos desvios. Eu cresci em uma pequena cidade nos arredores de Buffalo, em Nova York, Estados Unidos e, ainda criança, já queria ser artista, o que era encorajado pelos meus pais. Eu desenhei, pintei e com meus irmãos escrevi e atuei em peças para minha família e vizinhos. Estudei também música e fiz aulas de dança. Mas eu diria que acabei me deparando com os meus limites técnicos nessas *media* mesmo antes de conseguir me expressar da maneira que realmente queria.

Quando eu estava no *high school*, nos anos 1960, eu comecei a criar *Happenings* com meus amigos, motivados pelo que líamos nos jornais sobre os que aconteciam em Nova York, ao passo que assistíamos produções de teatro experimental em Buffalo, e fazíamos também nossas próprias produções. Mais e mais fui me interessando em criar performances a partir do *medium* visual. A única opção de me exercitar na prática da performance à época era estudar teatro, o termo "performance" ainda não estava nem em uso. Por volta de dois anos após me graduar na universidade, aluguei um estúdio e convidei um grupo de artistas que trabalhavam com *media* diferentes a se juntar a mim, com o intuito de criarmos performances originais. Éramos escritores, performers, dançarinos, artistas visuais e músicos, e trabalhávamos colaborativamente para criar trabalhos que performávamos na rua, em galerias e livrarias por toda Boston. Eu estava particularmente interessada em criar performances em que a audiência tivesse um papel ativo. Foi aí que eu me envolvi com a então emergente comunidade de performance arte de Boston. E, em pouco tempo, reconheci que o trabalho que eu estava fazendo poderia ser mais apropriadamente chamado de "performance arte".

---

<sup>2</sup> A entrevista foi realizada em Julho de 2021.

**Izis Tomass – Como você pensa ou percebe a noção de “corpo” na sua prática? O que é um corpo performático? O que é um corpo testemunhal? Como eles são construídos? Como eles interagem?**

**Marilyn Arsem:** Tudo o que temos, na verdade, são nossos corpos. Não há escapatória. É através deles que nós percebemos e interagimos com o mundo. Porém, o modo como fazemos isso herdamos de nossas famílias e comunidade. Então, sim, nós somos construídos por nossa cultura. Nossas mentes são parte de nossos corpos, não há separação. Nós pensamos com e através de nossos corpos no que experienciamos o mundo.

[Mas não estou certa de onde isso nos leva nesta conversa...]

As pessoas frequentemente presumem que a arte é um objeto e, assim, que é algo separado e independente de nossos corpos. Mas foi um corpo que a fez. Mesmo a arte visual, como a pintura ou escultura, pode ser considerada o resultado ou a documentação de um processo corpóreo, logo, toda produção artística pode ser considerada um ato performativo. Inicialmente, você faz o trabalho para você mesmo, para satisfazer algo que você precisa expressar. Mas aí você quer que alguém mais veja o seu trabalho. O que é que você quer compartilhar, e por quê? O que você está oferecendo aos outros? O que você espera deles? Essa troca com a testemunha é a finalização do trabalho, e dela resulta o mais amplo entendimento da obra. O significado é gerado por, e entre, aquele que produz a obra e os que a testemunham.

Por dez anos eu dei um seminário de quatro semanas, obrigatório a todos os novos alunos da pós-graduação da Escola do Museu de Belas Artes de Boston (*School of the Museum of Fine Arts, Boston*), o qual eu chamei de “O corpo na arte: presença e efemeridade”. O foco do seminário era a teoria e história da performance arte, mas como os alunos eram artistas que trabalhavam com *media* diferentes entre si, eu introduzia as leituras semanais pedindo a eles que respondessem uma série de questões relacionadas as suas próprias práticas. Assim, enquanto eles discutiam os ensaios acadêmicos e vídeos de performance arte de cada aula, eles também discutiam suas próprias práticas, relacionando-as a questões de desmaterialização, corporeidade, presença e efemeridade.

Estas são algumas das questões que eu fazia em cada aula:

- Quais são os aspectos performativos do seu processo?
- Como eles aparecem em seu trabalho?
- Qual é o impacto de seu trabalho em seu próprio corpo, e na sua psiquê?
  
- Quem é a sua audiência e como você constrói a experiência dela?
- Como que outros interpretam o seu trabalho?
- Qual é o impacto dessa interpretação no entendimento que você tem sobre ele?
  
- Como você documenta seu trabalho?
- Como que a documentação altera a lembrança que você tem de seu trabalho, ou o modo como você pensa sobre ele?
- O que permanece de seu trabalho? Por quanto tempo isso permanecerá?
- O que desaparece de seu trabalho? Quando isso desaparece?

Eu geralmente peço aos alunos que identifiquem o momento em que eles convidam alguém para ver seu trabalho. Peço que pensem nos aspectos do processo que eles escolhem manter privados e em que partes eles decidem tornar públicas. A questão por trás aqui é compreender no que eles acreditam que se constitui uma obra de arte. As preparações para a performance, assim como a limpeza posterior, podem ser, claro, consideradas parte integrante do evento. Quando a ação de fato começa? Quando ela de fato termina? Quais são as implicações de esconder ou revelar as preparações ou os efeitos colaterais?

**Izís Tomass – Como você pensa ou percebe o movimento (fluxos, mecanismos, encadeamentos) na sua prática artística?**

**Marilyn Arsem:** Nada é estático, tudo está sempre mudando e em transição. Nós estamos conscientes mais de alguns processos do que outros, em geral, porque a duração da mudança se dá em um espaço de tempo mais curto do que o nosso. Pense no ritmo que você mantém no dia a dia: que sistemas ao seu redor operam de forma mais lenta e mais rápida que o seu? Como você se ajusta a essas outras durações? Quando alguém diz, após ver uma performance, "Isso foi tão lento!" eu tendo a perguntar, "Lento comparado a que?"

Um dos aspectos do trabalho duracional que eu mais aprecio é que ele me permite dedicar o tempo necessário para prestar atenção em processos que são ainda mais lentos e mais extensos que o meu. É uma oportunidade de demorar o tempo que for preciso para ver, experimentar, contemplar e refletir sobre tudo que está ao meu redor. Não há pressa. Eu posso demorar o quanto eu precisar para tomar cada decisão em seu próprio tempo e apenas quando ela for necessária.

### **Izis Tomass – Como você pensa a questão da alteridade na sua teoria e práxis?**

**Marilyn Arsem:** Dois pensamentos imediatamente me ocorrem:

Há dias em que acordo me sentindo uma estranha a mim mesma.

E

Nós todos somos, entre nós, diferentes graus de "outro".

Quando estou criando uma performance, a primeira coisa que me pergunto é "O que eu quero aprender?" Mas a próxima pergunta é "O que eu quero que a audiência experiencie?" De início eu já suponho que a performance é um evento compartilhado entre mim e os que assistem. Considero o contexto no qual estarei performando e que expectativas as testemunhas possam vir a ter. Penso em criar entradas na obra para a audiência. Frequentemente tento encontrar maneiras de criar ações, materiais ou referências que sejam menos específicas, para que a conexão com a minha própria biografia seja menos direta e menos reducionista. Criar ações menos limitantes permite que os que testemunham o trabalho associem mais facilmente as ações as suas próprias vidas. Às vezes eu traço caminhos para que eles possam entrar em um processo de descobertas paralelo ao meu, ou até para que me ajudem mais diretamente.

O que eu aprendo enquanto performo não é, necessariamente, o que a testemunha aprende enquanto assiste. Eu reconheço que, quando as pessoas veem arte, elas pensam sobre suas próprias vidas, dificilmente estão preocupadas com o que a obra significa para os artistas que ali estão ou até mesmo o porquê de estarem criando tal obra. Elas estão muito mais interessadas no que aquilo significa para elas mesmas e como que a obra as faz pensar em suas próprias existências. As pessoas



trazem suas próprias questões para a obra. Elas a veem através das lentes com que enxergam e habitam o mundo. Eu não tenho controle nenhum sobre isso, e nem é ao menos possível antecipar as perspectivas que elas terão. No fim das contas, eu posso apenas oferecer minhas próprias questões e esperar que elas possam encontrar algum valor em testemunhar ou me auxiliar na minha investigação.

**Izis Tomass – Como você percebe o conceito de lugar? Qual seria o peso histórico e o peso mutável nas múltiplas dimensões que podem coabitar um único e mesmo lugar? Ele se dilata? Poderia o seu aspecto histórico, em si mesmo, ser também mutável? O que é um lugar para você?**

**Marilyn Arsem:** Lugares têm suas próprias personalidades. Assim como qualquer outra coisa, a maior parte de suas histórias permanece escondida, ou apenas parcialmente revelada. Como você descobre o passado? Como você decifra seu impacto no presente? Nós estamos continuamente analisando o que veio antes e imaginando o que o futuro nos reserva, mas fazemos isso sempre através das lentes de nosso próprio tempo e experiências. É apenas neste espaço e neste momento que podemos responder àquilo que nos encara.

Antes de viajar para algum local, leio sobre sua história e cultura, e sempre quero saber como os Estados Unidos historicamente se relacionou com o país e como é atualmente essa relação. No que chego, converso com as pessoas da comunidade, sou curiosa pelo que está no ar, sobre o que as pessoas se preocupam, e o que elas consideram importante contar a uma mulher americana, branca e mais velha. Sei que não posso escapar de suas suposições acerca de quem sou e do país de onde venho.

Faço então uma pesquisa o mais ampla possível, tanto antes de minha chegada quanto durante o meu encontro inicial com um local. No entanto, o que podemos aprender da história de um local é sempre fragmentado e parcial. Presto atenção àquilo que me atrai e captura meu interesse. No que, ou onde, ou em quem a minha atenção se foca é, para mim, uma dica do que está em minha mente, até mesmo antes de eu ter plena consciência disso.

Como eu escolho um lugar é um processo misterioso. Enquanto eu visito possíveis lugares com os organizadores de um evento, presto atenção ao que prende minha atenção. Esta é a chave para o que eu quero fazer como performance. Alguma

coisa da presença do lugar me diz algo, me faz sentir como se eu pudesse conversar com ele de algum modo e com ele interagir através de alguma ação ou atividade. O lugar suscita sentimentos, ideias, questões, movimento, materiais, imagens. O processo é intuitivo, e o lugar me ajuda a frequentemente identificar as minhas subjacentes ou ainda inconscientes questões.

Então, a tarefa é escolher uma ação e materiais para criar uma performance em resposta ao lugar. Por fim, considero o que um lugar pode querer de mim em troca. O que o lugar pode precisar ou querer? É nesse momento em que aparece a ideia de se produzir um baixo impacto. Como posso deixar o lugar em melhores condições do que as que ele estava? O que posso oferecer em troca pela oportunidade de estar lá?

Penso nas minhas performances como um tipo de conversa entre mim e o lugar, e tento me lembrar de que não estou lá para dar respostas, mas para as perguntas e investigação, e de que a investigação, relacionada com uma preocupação ou questão em minha própria vida, foi suscitada pelo lugar. O valor desse novo contexto reside no fato de que ele fornece uma perspectiva diferente para considerar a questão. Considero a performance como um pensamento corporificado, como um modo de aprender coisas novas sobre o mundo, sobre mim e meu lugar nele. Idealmente, a performance fornece uma experiência que também permite que a audiência aprenda algo novo.

**Izis Tomass – Após ler os seus textos e os artigos escritos sobre você e seu trabalho, poderíamos supor que, para você, o resultado de uma performance seria algo totalmente novo ou inesperado. Ainda sobre a questão do lugar, como você vê a emergência do “novo” a partir da materialidade histórica do espaço? Como esses dois elementos interagem entre si?**

**Marilyn Arsem:** Eu sinto muito que você tenha entendido de meus textos que o resultado é totalmente novo ou inesperado. Não foi exatamente o que eu quis dizer. Para esclarecer, alguns artistas criam obras com a intenção de produzir um resultado muito específico. Nesses casos, ações e materiais são selecionados com o objetivo de se alcançar um fim predeterminado. Nesses trabalhos a questão é, “O que eu posso fazer para que ‘X’ aconteça?”. É um processo bem diferente daquele que parte da questão “O que acontece se eu fizer isso?”

Estou mais interessada no tipo de arte em que o processo de fazer ou criar é a obra em si mesma. O resultado é menos significativo que a atividade necessária para se chegar lá. Ao passo que a obra se desdobra no tempo, descobertas são feitas pelos que testemunham tanto as decisões do artista durante o processo de criação, quanto as transformações resultantes do corpo do artista e dos materiais utilizados.

Como testemunha, não estou particularmente interessada em assistir uma ação perfeitamente executada, e que fora ensaiada ao ponto de quase não haver mais margem para erro. Esse tipo de ação dá certo apenas quando tudo está sob controle e não há intrusões inesperadas. Mas a vida não é assim. Estou muito mais interessada em assistir artistas individuais tomando decisões e resolvendo, no momento imediato, quaisquer complicações inesperadas que surjam enquanto eles levam adiante as ações que escolheram para suas performances.

**Izis Tomass – Poderíamos dizer que ainda há, em ambos os casos (“O que eu posso fazer para que ‘X’ aconteça?” e “O que acontece se eu fizer isso?”), algo de inesperado na performance (não necessariamente o resultado, mas por vezes o processo em si mesmo?) E ainda estou curiosa sobre como você vê a emergência do inesperado (quando há) em relação à historicidade do lugar. Tal acontecimento adicionaria algo novo a sua história, mudaria de certa forma sua historicidade, ou o inesperado entraria em relação com a historicidade do lugar em sentido mais denso?**

**Marilyn Arsem:** A história do lugar não está somente no passado. Ela continua no presente, então minha performance também se torna parte da história do lugar. E só posso de fato responder a um lugar partindo do meu entendimento atual, o qual é sempre fragmentado, incompleto, e totalmente influenciado pelo meu próprio contexto.

Essa é uma das razões pelas quais eu considero minhas performances relacionadas a lugares como uma conversa entre mim – onde estou agora, e de onde eu vim – e o lugar. Faço perguntas e espero respostas através das ações que crio, a fim de aprender mais. Mas eu só posso abordá-lo do lugar de onde eu vim e de onde estou agora. Inevitavelmente, eu terei feito suposições baseadas no que eu já aprendi, mas com sorte estarei aberta o suficiente para interagir com qualquer coisa de novo que daí possa surgir. É aí que o aprendizado acontece. E, idealmente, aqueles que assistem são, de algum modo, parte desse processo de descoberta e aprendizado.

**Izis Tomass – Como você trabalha e percebe as noções de tempo e duração na sua prática artística e investigativa? Quais são as diferentes possibilidades de duração que podem surgir de uma performance? A performance continua a existir nas durações do artista e das testemunhas após seu término? Como seria esse tipo de existência?**

**Marilyn Arsem:** O tempo é somente um dos elementos que levo em consideração quando estou projetando uma performance. As outras questões serão sobre como habitarei o espaço, que materiais usarei, que ações farei, além de pensar sobre como tudo isso irá ocupar tempo. A questão que subsiste aqui é o que eu quero aprender, e como cada elemento pode servir à investigação?

Materiais têm vida própria, com suas próprias passagens de tempo. Um tempo prolongado pode fornecer a oportunidade de realmente examinar um processo, permitindo que ele se desdobre em seu próprio ritmo e alcance uma conclusão orgânica, ao invés de tentar forçadamente encaixar o processo em um período predeterminado. No entanto, a maior parte dos contextos nos quais eu crio as obras – festivais ou galerias – tem um prazo já estabelecido de tempo em que eles estão abertos ao público ou em que convidaram uma audiência a comparecer. Escolher ações que caibam confortavelmente nesses períodos é, na maioria das vezes, o verdadeiro desafio.

**Izis Tomass – Essa pergunta “A performance continua a existir nas durações do artista e das testemunhas após seu término?” é baseada, na verdade, em uma de suas afirmações no manifesto “ISSO é Performance arte”: “A arte da performance é experiência – tempo, espaço e ações compartilhadas entre pessoas. / A gravação da arte da performance reside nos corpos da artista e das testemunhas.” Eu acho essa afirmação fascinante e gostaria de ouvir mais sobre essa questão, se possível.**

**Marilyn Arsem:** As performances residem na memória, e a memória reside no corpo. Considere como um odor ou até um movimento físico em particular pode ativar uma memória. Ela vem até você em resposta a algo que acontece com você no presente. Geralmente, é apenas um fragmento da experiência que emerge à superfície – uma imagem, um sentimento, um gesto, uma palavra. Nós estamos constantemente reconfigurando as memórias de nossas experiências e as ressignificando em nossas

vidas. Não criamos significado apenas uma vez daquilo que ocorre conosco. Nossas perspectivas sobre nossas próprias vidas continuam a mudar no que incorporamos novas experiências e novas informações e isso, por sua vez, transforma nossas memórias sobre o passado.

**Izís Tomass – Agora, uma curiosidade: quais foram as impressões mais sensíveis que você teve em “100 Modos de Considerar o Tempo” (100 Ways to Consider Time)? No 57º dia, “Tempo não-programado” (Unscheduled Time), houve alguma resposta que tenha te intrigado mais do que as outras?**

**Marilyn Arsem:** O que mais me surpreendeu sobre o *Dia 57: Tempo não-programado* em *100 Modos de Considerar o Tempo* foi, na verdade, o número de pessoas que disseram que elas frequentemente tinham tempo não programado em suas vidas. Eu não esperava isso. Mas talvez por causa de meu próprio tempo que, àquela altura ao menos, havia sido sempre cuidadosamente programado. Em nossas conversas, nós distinguimos tempo de lazer de tempo não programado, já que muitas vezes o tempo de lazer é programado com tantas atividades quanto nosso tempo de trabalho.

Diferentes experiências ativam minhas memórias de certas ações ou eventos de *100 Modos de Considerar o Tempo*. Ontem, em um workshop em que eu estava na condição de aluna, por causa de uma pergunta sobre “escutar”, pensei no dia em que passei seis horas, vendada, sentada em uma cadeira de frente para a parede, apenas escutando. As paredes da galeria não iam até o teto, então era possível ouvir não só a atividade dentro do meu espaço, mas da galeria maior na qual a minha sala estava situada. Havia uma multitude de sons, de perto e de longe, de áudios de obras, exaustores, meu relógio contando, pessoas conversando, seus passos, e de alarmes disparando quando as pessoas chegavam muito perto de alguma obra. Foi, na verdade, uma cacofonia de diferentes sons por seis horas seguidas.

As pedras que usei na performance estão alinhada na escada da minha casa. Eu as olho todo dia e frequentemente penso em como que elas ocupam o tempo comigo. Eu imagino por quanto tempo elas já tinham essa forma antes de eu pegá-las na praia. E penso em quanto tempo mais elas continuarão a ser do modo como são agora, muito depois de eu já ter morrido. Não imagino que elas serão incluídas em

meu arquivo, apesar de que, por direito, elas podem ser consideradas minhas colaboradoras. Penso no lugar em que elas residirão após minha partida.

Mas a memória mais persistente é de como a constante de seis horas por dia enfatizou a minha experiência da elasticidade do tempo. O que eu fazia, como eu engajava as testemunhas, o que eu sentia, tudo isso impactou profundamente a minha experiência e entendimento do tempo. Alguns dias pareciam intermináveis, e outros passavam voando.

**Izis Tomass – Há algum limite duracional para a sua prática? Como você vê e lida com a noção de todos os tipos de limite na sua prática?**

**Marilyn Arsem:** Se eu começasse um trabalho agora, a duração mais longa que ele poderia ter seria menos de trinta anos. Quanto menos? Essa é uma pergunta que não tenho como responder. Os limites duracionais na minha prática passam ao primeiro plano à medida que vou envelhecendo. O corpo tem suas próprias necessidades, e meu corpo claramente tem limites.

Mas há tantos outros fatores que impactam a duração de uma obra. Locais, eventos e espaços físicos sempre têm questões a serem consideradas ao criar obras. Essa é uma das razões pelas quais eu sempre penso no meu trabalho como sendo uma resposta ao lugar, mesmo numa galeria cubo branco em um museu. E é por isso que eu tento esperar até ter visto o espaço e tido uma conversa com os patrocinadores do evento antes de projetar uma obra. A natureza do evento, outros trabalhos que estarão em exibição ao mesmo tempo, o tamanho e alocação do espaço, como os trausentes se movem por ele, tudo afeta o que escolho fazer. Em todo contexto há restrições. Porém, o desafio de se projetar uma performance específica a essas circunstâncias é o que continua a me intrigar.

**Izis Tomass – Quanto ao elemento contemplativo em seus trabalhos, ele me lembra a questão da contemplação no campo da filosofia, mais especificamente, na filosofia neoplatônica, onde a contemplação pode ser entendida como um tipo de uma engrenagem una, através da qual tudo existiria e funcionaria. Qual é o lugar da percepção e da contemplação na sua prática? E como testemunha?**

**Marilyn Arsem:** Eu não penso ativamente na noção de contemplação quando performo. O que de fato penso é sobre estar totalmente investida no momento, e em manter um estado de estar o mais presente possível. Tento prestar atenção a tudo – a cada elemento visual – desde o maior até o menor, a cada cheiro, cada gosto, cada som tanto perto quanto o mais longe possível que consigo ouvir, cada vibração, cada movimento, à temperatura do ar, cada sensação física interna e externa, às minhas emoções, meus pensamentos, tudo.

Se um público está disposto a passar o tempo comigo na performance, eles geralmente começam a replicar o mesmo grau de atenção. A concentração deles aumenta, eles relaxam e diminuem o ritmo, o que resulta em graus maiores de consciência.

**Izis Tomass – Ainda estou curiosa sobre como você percebe e/ou contempla outras performances quando está na condição de testemunha. O que você sente? Qual é o tipo de performance que mais te afeta, ou quais foram as performances que mais te afetaram em um sentido contemplativo?**

**Marilyn Arsem:** A performance para a qual eu mais volto é uma performance que vi ou, mais especificamente, participei em 1984. Essa obra teve um impacto profundo no meu próprio trabalho. Chamava-se *On the Emerald Necklace*, um dia inteiro de performance promovido por Ron Wallace, um artista aqui de Boston. Ele a performou para um público de uma pessoa só. Foi uma caminhada de vinte e quatro quilômetros em volta de todo o *Emerald Necklace*, uma estrutura de parques ao redor de Boston. Esse sistema de parques conectados foi projetado por Frederick Law Olmsted, que considerava sua criação uma obra de arte.

Antes de Ron fazer essa performance, ele passou mais de um ano pesquisando o processo de criação dos parques de Olmsted. Ele estudou suas anotações, planejamentos e ordens de serviço, leu todas as atas de reuniões do conselho de Franklin Park, passou tempo com a equipe de manutenção do parque, e repetidamente caminhou o circuito inteiro, com mapas e planejamentos em mãos, localizando não só os projetos que foram construídos, mas encontrando até plantações feitas por Olmsted quase cem anos antes. Ele aprendeu a identificar as árvores, arbustos, plantas e animais do parque, e seus ciclos anuais e habitats. Ron



estudou o movimento das águas por toda a estrutura de parques e seus caminhos acima e abaixo da terra. Ele também traçou as mudanças que foram feitas na estrutura após seu design inicial e criação.

A sua exaustiva pesquisa forneceu à obra sua profundidade e valor. Seu conhecimento sobre os parques permitiu que ele respondesse, aparentemente sem esforço algum, qualquer pergunta que eu tivesse. Enquanto, por um lado, havia aspectos de *Emerald Necklace* que ele queria evidenciar, por outro, ele também modelou a conversa a partir de minha curiosidade. Entendi que essa atenção não-dividida não teria sido possível mesmo se houvesse apenas mais uma pessoa comigo na condição de testemunha.

Tópicos diferentes emergiram e se desenvolveram à medida que o dia passava, inspiradas pelo ambiente e pela obra de arte pela qual estávamos caminhando. A conversa incluiu não só minhas questões, mas as dele também, com observações de nós dois, criando assim uma verdadeira partilha de conhecimento. Quando penso nela hoje, reconheço que ele manteve o foco na obra de arte, através da qual estávamos caminhando, durante todas as oito horas, nunca deixando que a conversa descambasse para algo ordinário.

Essa experiência me ajudou a confirmar que a performance pode ser a própria experiência de aprendizado, e que ela pode ser sobre observar e descobrir mais sobre o mundo à nossa volta, e de que isso foi possível de se fazer mesmo com a presença de um público. Talvez a coisa mais importante que aprendi com ele foi que o tempo é um elemento essencial. É extremamente necessário dispor de tempo o suficiente, de levar o tempo que precisar, tanto para desenvolver quanto para performar a obra.

**Izis Tomass – Qual é a sua percepção acerca de existências não-humanas, e quais são as diferentes possibilidades de movimento dessas existências quando uma performance acontece?**

**Marilyn Arsem:** Os materiais têm vida própria. Suas vidas se desenvolvem em períodos que podem ser consideravelmente mais curtos ou infinitamente mais longos do que o nosso. Nós tendemos a reparar neles apenas quando com eles esbarramos, e quando são ou úteis ou interferem nas nossas existências. Este é apenas um triste comentário sobre como nós quase não percebemos universo que nos rodeia.

**Izís Tomass - Como que você lida com as suas próprias intenções quando está no processo de criação e de execução de uma performance?**

**Marilyn Arsem:** Antes de criar uma performance, eu me pergunto uma série de questões: o que eu quero fazer? Isso é algo diferente do que eu acho que devo fazer, ou do que acho que os outros esperam que eu faça. O que posso fazer que ainda não fiz? O que me desafiaria agora? O que tenho agora em mente? Além dessas questões, eu também me lembro de que está tudo bem simplesmente fazer perguntas. Eu não tenho que dar respostas. E, mais importante, falhar não é o fim do mundo. Qual o objetivo de se fazer algo que eu já conheço? Correr riscos e escolher tentar algo novo é o modo como nós crescemos.

A essa altura na minha vida, como artista, eu estou disposta a seguir os meus instintos. Frequentemente, eu não consigo explicar a razão de estar atraída a uma imagem em particular, a alguma ação ou a algum material. Eu sei que encontrarei aí um caminho para construir uma performance. Estou disposta a reunir os elementos aos poucos, peça por peça, e levo o tempo que for preciso para considerar cada escolha, refletindo se o elemento agrega algo à obra e se ele é de fato necessário. Passo mais tempo então desnudando ideias e elementos, a fim de destilar a performance.

Outros imperativos que me guiam são: adaptar-me as restrições da situação. Não alterar o que está lá. Adicionar o mínimo possível. Usar materiais locais que estão disponíveis em grandes quantidades e que são de fácil acesso. Proceder levemente. Não fazer mal a ninguém. Não deixar marcas.

Eu não ensaio uma performance. Eu posso até fazer alguns testes para ver como os materiais se comportam, ou para aprender a usar alguma ferramenta, mas eu não treino, antecipadamente, o evento inteiro. Se eu já tiver feito todo o processo, por que o faria de novo?

Eu nunca entendo completamente uma obra antes de performá-la. Houve muitos casos em que fiz performances que trouxeram à superfície aquilo que eu estava inconscientemente pensando ou desejando. Para mim, a performance, ou qualquer criação artística, pode ser um modo de articular questões ou preocupações

que não são facilmente identificáveis através do pensamento consciente ou da linguagem. Assim, refletir sobre as performances é também uma parte importante do meu processo. Aquilo que eu entendo sobre a obra imediatamente após o seu fim, em contraposição a uma semana, um mês, ou até mesmo um ano depois, muda e se aprofunda. Em retrospecto, os aspectos que emergem da obra são aqueles que não pareciam significantes no momento. É essa análise da obra, primeiramente pela escrita, tanto de seu conteúdo quanto de minhas escolhas para a sua execução, além das respostas do público, que me permite compreender mais completamente as minhas próprias intenções e processo, sugerindo novas direções ou possibilidades para futuros trabalhos.

**Izis Tomass - Quais são as suas principais referências? O que alimenta o curso das suas criações e investigações? Você nos indicaria alguma das suas referências?**

**Marilyn Arsem:** Eu leio teorias sobre história, política, ciência e cultura. Leio comentários sobre situações políticas no mundo, questões de justiça social, sobre a crise climática, e as últimas descobertas científicas.

Tópicos específicos que particularmente me interessam são:

- Tempo, incluindo as compreensões históricas, científicas e culturais dele.
- Processos de acumulação e decadência, em todas as suas manifestações.
- questões relacionadas às dinâmicas de poder, e de como as pessoas percebem exercem seu poder. Apesar desse ter sido um tema recorrente no meu trabalho, ele também foi examinado mais diretamente através de diferentes tipos de estruturas de performance e, mais particularmente, aquelas nas quais audiência tem um papel na criação do evento.
- Envelhecimento e morte, questões que também estão relacionadas ao tempo, mas aqui, mais especificamente, como estão relacionadas a nós mesmos, e como nós experienciamos o fim de nosso próprio tempo nesse planeta.
- Questões relacionadas à água nesse planeta, incluindo a diminuição de água potável, a poluição dos oceanos e seu efeito na vida marítima, e o impacto do derretimento das calotas e glaciares polares.

Já fiz centenas de performances, experimentando diferentes estruturas e conteúdos. Mas, mais importante, vi milhares de performances de outros artistas nos últimos 45 anos, fosse coordenando um espaço artístico, ou sendo membro de um grupo artístico, ou comparecendo a festivais internacionais e ensinando performance arte ao longo destes anos. Testemunhar o trabalho de outros artistas e ver como eles abordam as questões que os preocupam, assim como as escolhas que eles fazem quando estão criando as performances, é revelador. Eu sempre aprendo algo novo quando vejo o trabalho de outros artistas.

**Izis Tomass - Houve, no teatro e televisão brasileiros, um grande e provocativo ator, Antônio Abujamra, que costumava entrevistar artistas, e essa minha pergunta final se baseia no modo como ele terminava suas entrevistas. Há alguma pergunta que eu não fiz que você gostaria que eu tivesse feito? Qual seria ela? E qual a sua resposta?**

**Marilyn Arsem:** O que constituiria “falhar” na sua prática artística?

Há, e agora eu tenho que responder!

Ok.

Falhar é ter medo de errar, ou seja, evitar tentar algo desconhecido apenas por causa do medo de não ser bem-sucedido.

E o que seria, então, o sucesso?

Recebido em: 30/01/2023

Aceito em: 18/03/2023

## "PERFORMANCE AS EMBODIED THINKING": INTERVIEW WITH MARILYN ARSEM

Izis Dellatre Bonfim Tomass<sup>1</sup>

**Abstract:** Marilyn Arsem, performance artist and former professor at the *School of the Museum of Fine Arts*, Boston (SMFA), talks about her experiences and learnings in more than forty years of practicing and teaching performance, both institutionally and in workshops throughout the world. By following her thoughts, it is possible to understand a little more about Arsem's creational and creative processes which, in our understanding, depart more from a genuine impetus of investigating and experimenting with reality and in the present moment's tessitura (weaving) than from creating performances whose developments and objectives are somehow already conceived.

**Keywords:** Performance; Art; Aesthetic Thinking; Creative Process; Experiment.

## "PERFORMANCE AS EMBODIED THINKING": ENTREVISTA COM MARILYN ARSEM

**Resumo:** Marilyn Arsem, artista da performance e ex-professora da *School of the Museum of Fine Arts*, Boston (SMFA), fala sobre as suas experiências e aprendizados nos seus mais de quarenta anos de contato com a prática e o ensino da performance, seja institucionalmente, seja em workshops mundo afora. Ao acompanharmos as suas reflexões, é possível compreender um pouco mais acerca do próprio processo criativo e criador de Arsem, os quais, em nosso entendimento, partem muito mais de um ímpeto genuíno de investigação e experimento com o real e na tessitura do momento presente do que em criar performances cujos desenvolvimentos e objetivos finais já estejam, de certo modo, pré-concebidos.

**Palavras-chave:** Performance; Arte; Estética; Processo Criativo; Experimento.

---

<sup>1</sup> Izis Tomass é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com coorientação pela School of European Languages, Culture and Society, University College London (SELCS/UCL). É membro do Renaissance Society of America (RSA), coordenadora do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e tradutora associada à Universidade de Michigan (UMICH). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0895885797532923>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-3190>. E-mail: [izis.tomass@ufmg.br](mailto:izis.tomass@ufmg.br)

**Izis Tomass - Firstly, I want to thank you once again for agreeing to concede us this interview, it’s truly an honor! I would like you to introduce yourself, telling us a little bit about your life’s trajectory as you see it. Was there a crucial moment in your life that led you to your artistic and investigative practice?<sup>2</sup>**

**Marilyn Arsem:** The trajectory to where I am now in my practice began when I was a child, and it has been a steady path. I grew up in a small town outside of Buffalo, New York, USA. Even as a child I wanted to be an artist, and this was encouraged by both my parents. I drew and painted, and with my siblings wrote and performed plays for our family and neighbors. I also studied music and took dance lessons. But I would say that I encountered my technical limits in these media before I was able to express myself to my satisfaction.

In high school in the 1960s I began to create Happenings with my friends, because we were reading newspaper accounts of them in New York City. We were also seeing productions of experimental theater in Buffalo, as well as doing our own productions. Increasingly I became interested in creating performances that were visually-based. My only real option for training in performance at that time was to study theater. The term 'performance art' was not yet in use.

Within two years after graduating from college, I had rented a studio and invited a group of artists working in different media to join me in creating original performances. We were writers, performers, dancers, visual artists and musicians, and we worked collaboratively to create new work that we performed on the street and in galleries and bookstores throughout the Boston area. I was particularly interested in creating performances in which the audience had an active role. It was at this point that I became involved with the newly emerging performance art community of Boston. And shortly I recognized that the work that I was making could more appropriately be called performance art.

---

<sup>2</sup>The interview took place online in July 2021.

## 2 - How do you think or perceive the notion of "body" in your practice? What is a performative body? What is a witnessing body? How are they constructed? How do they interact?

**Marilyn Arsem:** All we have, really, is our bodies. There is no escape. It is through our bodies that we perceive and engage with the world. But how we do that is learned from our families and our community. So yes, we are constructed by our culture. And our minds are part of our bodies; there is no separation. We think with and through our bodies as we experience the world.

[But I am not sure where this gets us in this conversation...]

People often assume that art is an object and something that is separate and independent of bodies. But it was a body that made it. Even visual art, such as painting or sculpture, could be considered the end result or documentation of a bodily process, so all artmaking could be considered a performative act. Initially you make the work for yourself, to satisfy something that you need to express. But then you want someone else to see it. What is it that you want to share, and why? What are you offering to others? What do you want from them in return? This exchange with the viewer is the completion of the work, and from it comes the most comprehensive understanding of it. Meaning is generated by, and between, the maker and the viewers of the work.

For ten years I taught a required four-week seminar to all incoming graduate students at the School of the Museum of Fine Arts, Boston, which I called *The Body in Art: Presence and Ephemerality*. The focus of the seminar was on the theory and history of performance art, but because the students were artists working in all different media, I introduced each week's reading assignments by asking them to answer a series of questions related to their own practice. So as they discussed the academic essays and videos of performance art in each class, they also discussed their own practices relating to questions of dematerialization, corporeality, presence, and ephemerality.



The following are some of the questions that I asked them:

- What are the performative aspects of your own process?
- How does the work reveal them?
- What is the impact of your work on your body, and on your psyche?
  
- Who is your audience and how do you construct their experience?
- How do others interpret your work?
- How does that impact your understanding of it?
  
- How do you document your work?
- How does the documentation change your memory of your work, or the way that you think about your work?
- What remains of your work? How long will it last?
- What disappears from your work? When does it disappear?

I often ask students to identify the point at which they invite a viewer to see their work. I ask them to think about what aspects of their process they choose to keep private and what parts they decide to make public. The underlying question is about what they believe constitutes the work of art. The preparations for a performance, as well as cleaning up after it, might logically be included as part of the public event. When does the action really begin? When does the action actually end? What are the implications of hiding or revealing the preparations or the after-effects?

**Izis Tomass - How do you think or perceive the movement (fluxes, mechanisms, chains, threads) in your artistic practice?**

**Marilyn Arsem:** Nothing is static, everything is always changing and in transition. We are aware of some processes more than others, generally because the timeframe of change is shorter than our own.

Think about the pace that you maintain in your daily life. What systems around you operate more quickly and which operate more slowly? How do you adjust to those other timeframes?

When audience members say, after seeing a performance, "It was so slow!" I often ask them, "Slow compared to what?"

One of the aspects of durational work that I appreciate most is that it allows me to take the time to pay attention to processes that are even slower and more extended than my own. It is an opportunity to use as much time as I need to see and experience, and to contemplate and think about everything that is around me. There is no rush. I can take as much time as I need to make each decision in its own time and when it is needed.

**Izis Tomass - How does the otherness subject figure in your thoughts on art theory and praxis?**

**Marilyn Arsem:** Two immediate thoughts come to mind: Some days I wake up as if a stranger to myself.

and

We are all different degrees of 'other' to each other.

When I am making a performance, the first question that I ask myself is, "What do I want to learn?" But the next question is, "What do I want the audience to experience?" From the start I assume that the performance is a shared event between myself and the viewers. I consider the context in which I am performing the work and what expectations the viewers might have. I think about creating entry points in the work for an audience. I often try to find ways to make actions, materials or references less specific so that the connection to my own biography is less direct, and less reductive. Making the actions more open-ended allows viewers to more easily associate the actions with their own lives. I sometimes design a way for the viewer to engage in a process of discovery that is parallel to my own, or to even help me directly.

What I learn in doing a performance is not necessarily what the viewer learns while watching it. I recognize that when people see art they think about their own lives. They are hardly concerned about what the artwork means to the artists making it or even why they are doing it. They are much more interested in what it means to themselves and how it makes them think about their own existence.

Viewers bring their own agendas to the artwork. They view it through the lens of their ways of seeing and being in the world. I have no control over that, nor is even

really possible to anticipate the viewers' perspectives. In the end, I can only offer my own questions, and hope that they can find some value in witnessing or assisting me in my inquiry.

**Izis Tomass – How do you perceive the concept of site? What would be its historical weight and its mutable weight in the multiple dimensions that can cohabit in a place? Does the site dilate? Could the historical aspect of it, within itself, be also mutable? What is a site to you?**

**Marilyn Arsem:** Sites have their own personalities. Like anything, much of their history is hidden, or only partially revealed. How do you discover the past? How do you decipher its impact on the present? We are continually analyzing what has come before and imagining what the future might bring, but it is always through the lens of our own time and experiences. It is only in this place and at this moment that we can make a response to that which is in front of us.

When I travel to a location I read about its history and culture in advance. I always want to know how the United States has historically and is currently engaged with the country. Once I arrive I talk to people in the community. I am curious about what is in the air, what people are concerned about, and what they think is important to tell a white, and older, American woman. I know that I can't escape their assumptions about who I am and the country from where I come.

I engage in research that is as broad as possible, both before and during my initial encounter with a place. Nevertheless, what we can learn of the history of a place is always ever fragmented and partial. I attend to what is attracting me and capturing my interest. On what or where or who my attention focuses is a hint about what is on my mind, even before I am fully conscious of it.

How I choose a site is a mysterious process. As I look at possible locations with the organizers of an event, I pay attention to what I am paying attention to. It is a key to what I want to do as a performance. Something about a site's presence speaks to me, makes me feel as if I can be in conversation with it in some way and engage with it through some action or activity. It inspires feelings, ideas, questions, movement, materials, images. The process is intuitive, and it helps me identify what are often my underlying or still unconscious concerns.

Then the task is to choose an action and materials to create a performance in response to the site. Finally, I consider what a site might want of me in return. What might the place need or want? Here is where the idea of having a low impact on a site comes into play. How might I leave the place in better condition than I found it? What can I offer in return for the opportunity to be there?

I think about my performances as a kind of conversation between myself and the location. I try to remind myself that I am not there to deliver answers, but rather that the questions and the inquiry is what is important. That inquiry is related to a concern or question in my own life that has been triggered by the site. But the value of this new context is that it provides a different perspective from which to consider the question. I consider performance as embodied thinking, as a way to learn new things about the world and myself in it. Ideally the performance provides an experience for the audience that allows them to also learn something new.

**Izis Tomass –After reading your texts and the articles produced after your works, we could assume that, for you, the outcome of a performance is supposed to be totally new or unexpected. Still thinking about the site subject, how do you see the emergence of the “new” inside the historical materiality of space? How do these two elements interact with one another?**

**Marilyn Arsem:** I am sorry that you understood from my texts that the outcome is supposed to be totally new or unexpected. I didn't mean it in quite that way. To say it more clearly, some artists make works intending to produce a very specific end result. In those cases, actions and materials are selected to be able to achieve a predetermined conclusion. In those works the question is, "What can I do and use in order to make 'x' happen?" That is a very different process than one where the question is, "What happens if I do this?"

I am more interested in art where the process of doing or making is the work itself. The end result is less significant than the activity required to arrive there. Discoveries are made by the viewers in witnessing the artist's decisions in the process of making the work, and in the resulting transformations of the artist's body and the materials being used, as the action unfolds over time.

As an audience, I am not particularly interested in watching the perfectly executed action that has been rehearsed until there is little possibility of a mistake. This only succeeds when absolutely everything is controlled and there are no unexpected intrusions. But life is not really like that. I am much more interested in watching individual artists make decisions and solve, in the immediate moment, whatever unexpected complications arise as they proceed with the actions that they have chosen for their performance.

**Izis Tomass - Could we say that in both cases ("What can I do and use in order to make 'x' happen?" and "What happens if I do this?") there's still something unexpected in the Performance (not necessarily the outcome, but sometimes the process itself)? And I'm still curious about how do you see the emergence of the unexpected (when there's one) in relation to the historicity of the site. Does it add something new to its history, does it change somehow its historicity, or does the unexpected enter into a relation with the historicity of the site in a deeper sense?**

**Marilyn Arsem:** The history of the site isn't only in the past. It continues into the present, so my performance also becomes part of the history of the site. And really, I can only respond to a site out of my current understanding, which is always ever fragmented, incomplete, and entirely influenced by my own context.

That is one of the reasons that I consider my site performances as a conversation between me - where I am now and where I have come from - and the place. I am asking questions and listening for answers through the actions that I create, in order to learn more. But I can only approach it from where I have come from and where I am now. Inevitably I will have made assumptions based on what I have already learned, but hopefully I am open enough to engage with anything new that emerges. That is where learning happens. And ideally the viewers are, in some way, part of that process of discovery and learning.

**Izis Tomass - How do you work and perceive the notion of time and duration in your artistic and investigative practice? What are the different possibilities of duration that can emerge from a performance? Does the performance continue to exist in the artist's and witnesses' durations after it's over? How would this kind of durational existence be?**

**Marilyn Arsem:** Time is only one of the elements that I consider when I am designing a performance. The other questions are how will I inhabit the space, what materials will I use, what actions will I do, in addition to how will all of these occupy time. The underlying question is what do I want to learn, and how can each element serve that inquiry?

Materials have a life of their own, and with that their own timeframes. Extended time can provide the opportunity to really examine a process, letting it unfold at its own pace and reach an organic conclusion, rather than trying to force the process into some pre-determined amount of time.

Nevertheless, most contexts in which I make work - festivals or galleries, have already an established amount of time when they are open or have invited an audience to attend. Choosing actions that fit comfortably within those timeframes is often the real challenge.

**Izis Tomass - This question "Does the performance continue to exist in the artist's and witnesses' durations after it's over?" is actually based in one of your statements in "THIS is Performance art": "Performance art is experience – shared time and space and actions between people. The record of performance art resides in the bodies of the artist and the witnesses." I find this statement fascinating and I would like to hear more from you about this issue, if possible.**

**Marilyn Arsem:** The performances reside in memory, and memory resides in your body. Consider how a smell or even a particular physical movement can trigger a memory. The memory returns to you in response to something that happens to you in the present. Usually, it is only a fragment of the experience that rises to the surface - an image, a feeling, a gesture, a word. We are constantly reconfiguring the memories of our experiences into new understandings of their significance to our lives. We don't make meaning only once from events in our lives. Our perspectives on our lives continue to change as we incorporate new experiences and new information, and that in turn transforms our memories of the past.

**Izis Tomass – Now, a curiosity: What were the most sensitive impressions you had in “100 Ways to Consider Time”? On the 57th day, “Unscheduled Time”, was there an answer that intrigued you the most?**

**Marilyn Arsem:** What most surprised me about *Day 57: Unscheduled Time*, in *100 Ways to Consider Time*, was actually the number of people who said that they often had unscheduled time in their lives. I had not expected that. But maybe that was because my own time, at that point anyway, had always been so carefully scheduled. In our conversations, we distinguished between leisure time and unscheduled time, since very often leisure time is scheduled with activities just as fully as our work time.

Different experiences trigger my memories of particular actions or events from *100 Ways to Consider Time*. Yesterday, because of a question in a workshop on listening in which I was a student, I thought of the day that I spent the six hours blindfolded, sitting in a chair facing the wall, just listening. The gallery's walls did not extend to the ceiling, so it was possible to hear the activity not just within my space, but also within the larger gallery in which it was situated. There were a multitude of sounds both near and far, of audio artworks, air vents, my clock ticking, people talking, their footsteps, and alarms going off when viewers came too close to artworks. In fact, it was a cacophony of sound the entire six hours.

The rocks that I used in the performance line my staircase at home. I look at them every day and often think about how they occupy time with me. I wonder how long they were in this form before I picked them up from the beach. And I think about how they will continue as they appear now, long after I am dead. I don't imagine that they will be included in my archive, though by rights they could be considered my collaborators. I wonder where they will reside when I am gone.

But the memory that persists most is how the constant of 6 hours a day underscored my experience of the elasticity of time. What I was doing, how I engaged the viewers, everything that I was feeling, profoundly impacted my experience and understanding of time. Some days felt interminable, and some days flew by as if in no time.



**Izis Tomass - Is there a durational limit to your practice? How do you see and deal with the notion of all kinds of limit in your practice?**

**Marilyn Arsem:** If I started a work now, the longest duration it could be would be less than thirty years. How much less? That is a question I can't answer. The durational limits in my practice come to the forefront as I get older. The body has its own needs, and my body clearly has limits.

But there are so many other factors that impact the duration of a work. Venues, events and physical spaces always have conditions that you need to consider in making the work. This is one of the reasons that I always think of my work as site responsive, even in a white cube gallery in a museum. And this is why I try to wait until I have seen the space and had a discussion with the sponsors of the event before I design a work. The nature of the event, other works that are being shown at the same time, the size and location of a space, how viewers move through it, all affect what I choose to do. Every context has constraints. But the challenge of designing a performance specific to those circumstances is what continues to intrigue me.

**Izis Tomass – Regarding the contemplative element in your works, it reminded me of contemplation in the philosophy field, and more specifically, in Neoplatonist philosophy, where contemplation can be understood as a kind of unit engine through which everything would exist and function. What is the place of perception and contemplation in your practice? And as a witness?**

**Marilyn Arsem:** I don't actively think about the notion of contemplation when I perform. What I do think about is being wholly invested in the moment, and maintaining a state of being as fully present as possible. I try to pay attention to everything - every visual element - from the largest to the smallest, every smell, every taste, every sound both near me and to the furthest distance that I can hear, every vibration, every movement, the temperature of the air, every physical sensation both external and internal, my emotions, my thoughts, everything.

If an audience is willing to spend time with the performance, they generally begin to replicate the same degree of attentiveness. Their concentration increases and they relax and slow down, which results in increasing degrees of awareness.

**Izis Tomass - I'm still curious about how do you perceive and/or contemplate other performances as a witness. What do you feel? What is the kind of performance (or what were the performances) that affects/affected you the most in a contemplative sense?**

**Marilyn Arsem:** The performance that I continually return to is a performance that I saw, or more accurately, in which I was a participant, in 1984. This work had a profound impact on my own. It was called *On the Emerald Necklace*, an all-day performance by Ron Wallace, an artist here in Boston. He performed it for a single audience participant. It was a 15 mile walk of the entire Emerald Necklace, a park system that encircles Boston. This system of connected parks was designed by Frederick Law Olmsted, who considered it a work of art.

Before Ron did the performance, he spent over a year researching Olmsted's creation of the parks. He studied Olmsted's notes and plans and work orders, read all the minutes of the Franklin Park board meetings, spent time with park maintenance staff, and repeatedly walked the entire circuit with maps and plans in hand locating not just the design features that were built, but even finding particular plantings made by Olmsted nearly 100 years earlier. He learned the identification of the trees, shrubs, plants and animals of the park, and their annual cycles and habitats. He studied the movement of water throughout the park system in its paths above and below ground. He also traced the changes that had been made in the park system after its initial design and creation.

His thorough research gave the work its depth and its value. His knowledge of the parks allowed him to answer, seemingly effortlessly, any questions that I had. While there were aspects of the Emerald Necklace that he wanted to highlight, he also shaped the conversation around my own curiosity. I understood that this undivided attention would not have been possible with even one other audience member.

Different topics emerged and developed as the day progressed, sparked by the environment and the art work through which we were walking. The conversation included not just my own questions, but his own as well, with observations by both of us, so that it was a true sharing of knowledge. In retrospect, I recognize that he

maintained the focus on the art work within which we were walking throughout the entire eight hours, never letting the conversation collapse into the mundane.

This experience helped confirm for me that a performance can be the direct experience of learning, about looking and discovering more about the world around us, and that it was possible to also do that with an audience. Perhaps most importantly, I learned from him that time is an essential component. It is critical to have enough time, to take all the time that is needed, to both develop and perform the work.

**Izis Tomass – What is your perception of non-human existences and what are the different possibilities of movement of their existences when a performance takes place?**

**Marilyn Arsem:** Materials have a life of their own. Their lives unfold in timeframes that can be either considerably shorter or infinitely longer than our own. We tend to only notice them when they intersect with us and are either useful or interfere with our own existence. It is a sad commentary on how little we notice about the universe surrounding us.

**Izis Tomass – How do you deal with your own intentions while in process of creating and executing a performance?**

**Marilyn Arsem:** Before I start to make a performance, I ask myself a series of questions: What do I want to do? This is distinct from what I think I should do, or what I think others expect me to do. What can I do that I haven't done before? What would challenge me now? What is on my mind right now? Along with those questions I also remind myself that it is fine to simply ask questions. I don't have to provide answers. And most importantly, it is not the end of the world if I fail. What is the point of doing something that I already know? Taking a risk and choosing to try something new is how we grow.

At this point in my life as an artist I am very willing to follow my instincts. I often can't explain why I am attracted to a particular image or action or material. I trust that I will find a way to build it into a performance. I am willing to assemble the

elements slowly, piece by piece. I take my time considering each choice of an addition, debating whether it adds to the work and if it is actually necessary. I spend more time stripping away ideas and elements, in order to distill the performance.

Other imperatives guide me: Adapt to the constraints of the situation. Do not alter what is there. Add as little as possible. Use local materials that are plentiful and easily available. Tread lightly. Do no harm. Leave no marks.

I don't rehearse a performance. I might make some tests to see how materials behave, or to learn how to use a tool, but I don't practice the whole event. If I had already done it, what would be the point of doing it again?

I don't fully understand a work until after I have performed it. I have often made performances that bring to the surface what I have been unconsciously thinking or desiring. I understand that performance, any artmaking really, can be a way of articulating concerns that aren't easily identified through conscious thinking or language. So, reflecting on the performances is an important part of my process as well. What I understand about the work immediately afterwards, versus a week or a month later, or even a year later, changes and deepens. In retrospect, aspects of the work emerge that didn't seem significant at the time. It is this analysis of the work, primarily through writing, of its content as well as my choices for its execution, and the public responses, that lets me more fully understand my own intentions and process, suggesting new directions or possibilities for future work.

**Izis Tomass - What would you say are your primal references? What does feed the course of your creations and investigations? Would you indicate to us any of your references?**

**Marilyn Arsem:** I read history, politics, science, and cultural theory. I read commentary about political situations in the world, social justice issues, the climate crisis, and the latest scientific discoveries.

Specific topics that I am particularly interested in are:

- Time, including historical, scientific and cultural understandings of it.
- Processes of accumulation and decay, in all their manifestations.
- Issues relating to power dynamics and how people perceive and exert their power. While this has often been a theme in the work, it has also been examined directly through different kinds of performance structures, and in particular ones in which the audience has a role in the creation of the event.
- Aging and death, which is also related to time, but more specific to ourselves and how we experience the end of our own time on this planet.
- Issues related to water on this planet, including the depletion of potable water, the polluting of oceans and its effect on sea life, and the impact of melting polar icecaps and glaciers.

I have made hundreds of performances, experimenting with different structures and content. But more importantly, I have seen thousands of performances by other artists in the past 45+ years, between running an art space, being a member of an artist group, attending international festivals and teaching performance art throughout those years. Witnessing other artists work and seeing how they approach the issues that concern them, and the choices that they make in creating performances, is illuminating. I always learn something from seeing other artists' work.

**Izis Tomass** - In Brazilian theater and television there was a great and provocative actor, Antônio Abujamra, who used to interview artists, and this final question is based on the way he used to end his interviews. Is there a question that I didn't ask and you would have wanted me to? What would it be? And what would the answer be?

**Marilyn Arsem:** What constitutes failure in your art practice?

Ha, and now I have to answer it!

Okay.

Failure is being afraid of failure, and so avoiding trying something unknown because of the fear of not succeeding.

And what then is success?

Recebido em: 30/01/2023

Aceito em: 18/03/2023

## PERFORMANCE COMO RISCO, PERVERSÃO E TRANSGRESSÃO: ENTREVISTA COM MAIKON K<sup>1</sup>

Anderson Bogéa<sup>2</sup>

**Resumo:** Esta entrevista com o performer Maikon K é uma proposta investigativa elaborada pelo Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento – PHICOMOV, que figura como uma tentativa de mapeamento de perspectivas plurais entre artistas que têm o corpo e o movimento entre seus principais repertórios. A conversa com o artista buscou de maneira mais ampla perceber seu entendimento sobre os tópicos sensíveis à pesquisa do núcleo investigativo em questão, além de tentar modular o diálogo de acordo com a especificidade da sua produção artística. Maikon K atua a partir de uma experiência muito particular com influências xamânicas, trazendo para sua investigação, além do êxtase, elementos como sexualidade, risco e transgressão. Na ritualística que caracteriza sua produção artística, há um olhar sobre uma espiritualidade imanente focada no corpo, a partir da performance como prática que preza pela presença dos corpos em sua produção poética. Desse modo, Maikon K nos indica como os limites, entendidos como convenções e normas sociais, podem ser tensionados e deslocados pelo trabalho artístico. E como, pela performance, usos e sentidos podem ser transgredidos e pervertidos.

**Palavras-chave:** performance arte; experiência xamânica; entrevista; Maikon K; transgressão.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada via e-mail, no outono de 2023, por Anderson Bogéa.

<sup>2</sup> Anderson Bogéa é professor de Estética e Filosofia da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), nos cursos de Artes Visuais, Dança e Teatro. Graduado em Filosofia pela UFMA, Mestre em Filosofia pela UFPB e Doutor em Filosofia pela UFPR. É membro do GT de Estética da ANPOF, do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5690969862394264>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-0250>. E-mail: [andersonboge@gmail.com](mailto:andersonboge@gmail.com).



## PERFORMANCE AS RISK, PERVERSION AND TRANSGRESSION: INTERVIEW WITH MAIKON K.

**Abstract:** This interview with the performer Maikon K is an investigative proposal prepared by the Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento – PHICOMOV. It appears as an attempt to map plural perspectives among artists who have the body and movement among their main repertoires. The conversation with the artist sought to broadly understand his understanding of topics sensitive to the research of the investigative nucleus in question, in addition to trying to modulate the dialogue according to the specificity of his artistic production. Maikon K acts from a very particular experience with shamanic influences, bringing to his investigation, in addition to ecstasy, elements such as sexuality, risk and transgression. In the ritualistic that characterizes his artistic production, there is a look at an immanent spirituality focused on the body, based on performance art as a practice that values the presence of bodies in his poetic production. In this way, Maikon K shows us how limits, understood as conventions and social norms, can be tensioned and displaced by artistic work. And how uses and meanings can be transgressed and perverted by performance art.

**Keywords:** performance art; shamanic experience; interview; Maikon K; transgression.

**Anderson Bogéa:** Para começar nossa conversa, Maikon, gostaria de convidar você para fazer uma breve apresentação, em que possa nos falar um pouco de sua trajetória de vida até chegar ao atual momento de seu exercício profissional.

**Maikon K:** Nasci em Curitiba - PR e passei grande parte de minha vida lá, até os 38 anos. Então, a base de minha formação e produção artística aconteceu nessa cidade, influenciada por seus artistas e contexto. Eu comecei estudando teatro aos 15 anos, num curso técnico no Colégio Estadual do Paraná, foi lá que consegui meu registro profissional de “ator”. Coloco entre aspas porque nunca me senti um “ator”, mas um artista da cena, que se utiliza da presença para criar uma experiência compartilhável.

Desde o início eu sabia que não desempenharia bem o papel de representar personagens, eu me sentia deslocado nessa função. Minha trajetória no teatro foi mais de “desmanche”, utilizando os códigos cênicos de um jeito errante. E o teatro foi então se misturando com uma lógica da “performance arte”, onde a representação já não era o mais importante – mas que podia estar presente - mas sim experiências com o corpo, som, situações e materiais diversos. Ao mesmo tempo em que eu tive algumas experiências no “teatro profissional”, também me juntei com alguns artistas e fomos criando nossas peças (entre eles, Cleber Braga, Iria Braga e Patricia Saravy). E nosso interesse como artistas em coletivo era a criação de uma dramaturgia híbrida, entre teatro, ritual e performance. E era tudo muito autodidata, pois era o início da internet ainda e o que sabíamos de performance arte chegava até nós através de poucas publicações, como as da editora Perspectiva. Depois eu cursei Ciências Sociais na UFPR e foi importante para perceber como as teorias antropológicas (vindas de uma tradição europeia) não conseguem realmente decifrar experiências liminares, mas apenas ler e mapear estruturas e relações sociais. O fato é que rituais se utilizam de estruturas simbólicas para acessar dimensões do corpo que são intraduzíveis em palavras. Os símbolos são veículos para o inconsciente, vão além de sua função social. Ou muitas vezes não são símbolos, não representam, mas materializam pontes, são a coisa em si. E considero o mesmo na arte da performance. Por isso na performance a experiência, como matéria de vida intensificada pelo ato, é o que se persegue. E em contraponto às

teorias da universidade, ou em complemento, ou em fricção, tive contato com o chá ayahuasca. Por muitos anos me envolvi profundamente com a ritualística do chá, o que influenciou muito meu trabalho artístico, o modo como percebo meu corpo e o mundo, as coisas visíveis e invisíveis que movem. Para mim, o sentido ritualístico da performance está sempre em relevo, como uma experiência que concentra e movimenta coisas inconscientes e que muitas vezes não podem ser racionalizadas. Assim como uma substância enteógena, a performance/ritual pode servir como um catalisador para estados alterados de consciência. Em 2007, criei meu primeiro trabalho solo, “Guilhotina”, onde eu queria trazer para a cena aquilo que eu chamava de “corpo xamânico”: um corpo que desafia os estatutos de “humanidade”, podendo se tornar outras coisas, seres, identidades. Para mim, a experiência xamânica em sua profundidade busca a quebra de paradigmas, morrer é uma travessia que precisa ser feita, o corpo deve ir ao encontro da morte e retornar, e isso vale também para a linguagem com a qual nos identificamos. Então, sempre me interessa utilizar linguagens para cavar o que está por trás delas, ou o oculto que a linguagem pode nos revelar. A linguagem nunca é transparente, mas uma casca a ser rompida, rearranjada, desafiada, adulterada. E não me interessa traduzir ou transpor para a arte o que seria uma experiência xamânica pertencente a uma tradição específica, mas criar minhas próprias experiências, com uma ética movida por uma espiritualidade amoral, que desafia estatutos de pureza, sagrado e profano, belo e feio. Então, para mim, é importante confrontar temas e materiais socialmente considerados abjetos, grotescos, à margem, mas que constituem a base da vida. Acho importante a arte abrir as comportas daquilo que nos é negado ou colocado a nós como um interdito, ou seja, o contato com nossas próprias sombras, num campo que possa ser livre de julgamentos morais relativos ao campo da educação, das leis, da religiosidade. A arte pode inventar novas éticas, pautadas por princípios contraditórios. Então a partir de 2007 comecei a criar uma série de trabalhos solo, sempre em conjunto com artistas colaboradores, investigando as relações entre xamanismo, sexualidade, animalidade, risco, transgressão, êxtase, estabelecendo o território das “poéticas escatológicas”, onde matérias abjetas são “torcidas” para revelar potências que foram socialmente bloqueadas nelas. Depois de sofrer censura por parte da polícia militar em Brasília, no ano de 2017, fui contatado por uma

instituição alemã, a Martin Roth Initiative, que oferece suporte para artistas em risco (artistas que sofrem ameaças em diversos níveis ou que têm seu trabalho restringido em seu país de origem). Essa instituição tem um protocolo para analisar cada caso e dependendo da situação oferece à artista uma bolsa e a possibilidade de viver um ano na Alemanha, desenvolvendo seu trabalho. Por conta desse programa de apoio, me mudei para Berlim em 2020, no meio da pandemia, e fui recebido pela HZT/UdK, a universidade de dança na cidade. Desde então tenho trabalhado na Alemanha e aprofundado minha pesquisa sobre transgressão em performance arte. Em 2022 recebi outra bolsa do governo alemão em parceria com Tanzfabrik, e em 2023 estou iniciando um processo de criação para uma nova peça solo, “O lobo e o salmão são livres para matar”, onde me pergunto se é possível criar novas leis no campo da arte, interessado no papel da audiência como cúmplice, não apenas testemunha. E, em Berlim, comecei a trabalhar também como dramaturgista para coreógrafos, o que me realiza muito porque assim realmente aprendo coisas novas e desenvolvo capacidades que eu não colocaria em prática em meus trabalhos solo. Comecei a atuar nessa função em peças da coreógrafa Michelle Moura, uma artista que admiro e com a qual aprendo muito; ela foi a primeira a me convidar para isso. Adoro entrar no universo de outro artista e colaborar para que suas visões se materializem. Tenho gostado cada vez mais de trabalhar em criações de outros artistas, e gostaria também de ser mais convidado a performar para outros, já não sinto mais urgência em me afirmar unicamente como “artista solo”, é realmente muito solitário e árido. Acho que depois de muitos anos estou deixando pra trás minha fase eremita (risos).

**A.B.:** Dentro desse exercício de autoanálise, você consegue perceber algum momento ou situação chave em sua vida que o levou a sua prática e investigação artística? O que levou você a se tornar artista?

**M.K.:** Sempre acho complexo responder esse tipo de questão porque a prática artística está sempre em construção ou até mesmo em risco na minha vida, às vezes com uma importância maior e outras vezes até mesmo preciso me afastar dela. Então, os motivos para continuar fazendo arte vão mudando ao longo do tempo e dependendo do trabalho: às vezes é uma motivação espiritual mesmo, uma

vontade de materializar algo no mundo ou uma necessidade de confrontar alguma questão em mim; tem também a dimensão econômica, pois é desse jeito que no momento estou tirando meu sustento, mesmo que eu já tenha feito outras coisas pra ter dinheiro; às vezes é um desejo de estar trocando com pessoas; às vezes tudo isso se junta. Mas, inicialmente, a arte me apareceu como a possibilidade de um adolescente homossexual, que se sentia oprimido, se expressar e retomar o poder pessoal que lhe foi tirado, foi como descobrir quem eu era e do que eu era capaz. E há um mistério na performance, algo que me atrai como uma droga, essa possibilidade de esculpir tempo-espaco com meu corpo, é realmente como uma viagem. É um lugar de poder, no sentido xamânico e também de jogo social. Lugar de poder porque é em performance que potencializo a vitalidade do meu corpo e crio novas relações com o mundo. Mas cada vez mais me interessa abrir mão do jogo de poder entre artista e audiência, construindo um lugar mais de troca do que de imposição de sentidos; isso exige uma sabedoria e humildade que ainda não conquistei.

**A.B.:** Como você pensa ou percebe o papel do CORPO em sua prática artística?

**M.K.:** Todas as minhas criações partem do corpo e de como ele se relaciona com materiais e temas diversos. Nas práticas xamânicas, o corpo é o portal para acessar e integrar qualquer conhecimento; no corpo estão os elementos que formam o planeta, minerais, eletricidade, líquidos, gases. Corpo é tanta coisa e muita coisa que nem sabemos. Então, cada criação que se inicia é também um novo corpo que está sendo gerado. Cada trabalho é a busca por um corpo desconhecido. Pra isso acontecer, é preciso confrontar, desafiar, duvidar desse corpo que achamos que conhecemos. É preciso convidar o corpo a se revelar mais e mais, e criar práticas pra isso. Socialmente, o corpo é o alvo de todos os poderes institucionalizados (governos, religiões, educação, medicina, capitalismo), todas as normas visam moldar o corpo. Mas há algo no corpo que é muito anterior a qualquer instituição social, mesmo que esse corpo funcional também tenha sido construído por uma série de normas. Foram bilhões de anos para esse corpo ser formado aqui nesse

planeta, há um conhecimento nele que é vitalidade e potência. Trabalhos de arte, assim como rituais, podem liberar potências corporais ignoradas em outros contextos sociais. Na performance, o corpo pode alterar tempo e espaço, deslocando as percepções e abrindo brechas para outras percepções. Pode parecer abstrato, mas é muito físico. Talvez por isso, pela centralidade que tem o corpo na minha prática artística, ou por querer descobrir o que esse corpo armazena, é que faço performance ao vivo: porque tem coisas que só são ativadas quando corpos se reúnem num mesmo espaço-tempo.

**A.B.:** Como você pensa ou percebe o papel do MOVIMENTO em sua prática artística, ou mesmo o contrário do movimento que é o repouso (o estar estático)?

**M.K.:** O movimento é uma das formas pelas quais o corpo vai se modificar, se deformar, se tornar outro. O movimento dá ao corpo possibilidades de mudança e alteração. E mesmo o repouso aparente, a imobilidade do corpo, acaba por revelar movimentos mais internos: órgãos que não param de funcionar, vísceras, líquidos, ar, átomos. Nada está parado. O repouso serve para aguçar ainda mais a percepção, ajustar os sentidos para a intensidade do que acontece na pele, dos sons e frequências que percorrem o espaço. Mas sempre há movimento. Mesmo quando se dorme. O coração sempre está pulsando, mesmo que você não sinta. Então o movimento pode ser uma manifestação de muitas coisas em meus trabalhos, ele é uma pré-linguagem, sempre mais profunda que a palavra.

**A.B.:** A questão da ALTERIDADE ocupa algum lugar no modo como você pensa a arte, seja em teoria, seja em sua práxis?

**M.K.:** Toda minha prática artística quer uma coisa: pôr em risco as noções de sujeito e indivíduo. Uma performance pra mim é um modo de me tornar outra coisa, além dessa identidade que alimento, reafirmo e protejo na minha vida diária. Para mim, a performance é o lugar onde esse projeto de sujeito ocidental, cisgênero, branco, racional, funcional, vai ser colocado em risco, ameaçado, violentado, corrompido – simbolicamente ou de modo literal. As ações que eu executo, os rituais

que eu crio, são para levar esse sujeito a uma série de mortes e ver o que sobra, o que se revela através dos pedaços. Quero ser outras coisas. É cansativo e violento ser humano, agir como um humano exemplar pode ser uma aniquilação total das forças vitais e sensíveis de um corpo, é uma sujeição da qual tento me rebelar na performance. Os ideais humanos podem ser nobres ou mesquinhos, mas há algo na ideia de humano que não se realiza, há uma incompletude e uma angústia, e é essa perturbação que eu utilizo como material. Não há sujeito universal, mas somos todos animais. E o mistério da vida assombra a todos. Eu queria fazer uma arte tão misteriosa e brutal como a vida, mas essa é só uma aspiração. A vida realmente não se importa com nossa individualidade, a vida é outra coisa. Potencializar a vida é poder também experimentar diferentes formas.

**A.B.:** Como as noções de espaço/espacialidade/lugar são trabalhadas em sua prática investigativa e/ou artística?

**M.K.:** Eu penso o espaço de acordo com a interface de contato que eu quero estabelecer com o público, que tipo de experiência-rito quero criar e como o espaço vai colaborar para isso. Meus trabalhos acontecem em espaços variados: dentro de um cubo espelhado cheio de areia; dentro de uma imensa bolha plástica transparente instalada em espaços públicos; em um imóvel comercial deteriorado; num palco; numa galeria, tudo vai depender de que tipo de relação o trabalho vai pedir dos outros. E cada espaço vai pedir ou definir formas diferentes de comunicação, relações de poder e proximidade, proteção ou risco.

**A.B.:** Existe algum tipo de limite que se impõe em suas performances? E, dentro dos possíveis tipos de limites existentes, como são trabalhados os limites que dizem respeito a tempo e duração em suas performances?

**M.K.:** Os limites sempre estão dados quando você quer criar e realizar uma performance: na maior parte das vezes o que você imagina inicialmente precisa ser adaptado ou feito de outra maneira (porque na mente tudo é possível); há os limites físicos do corpo e das matérias; os meus limites como artista e a forma como me



relaciono com o mundo. Os limites, na verdade, são o material nobre da performance, eles são um tema vital. Deslocar limites muitas vezes é inaugurar novas formas de estar e compreender o mundo, o corpo e as sociedades. Muito do que consideramos “limites” são modos como fomos ensinados a acreditar e agir: tocar ou ser tocado; intimidade e vida pública; erótico ou pornográfico; belo e feio; moral ou imoral. O que separa todas as coisas são tênues limites, que podem mudar de lugar. O modo de vida ao qual somos submetidos, colonial-capitalista, impõe limites e nos molda. As formas de convívio e normas se impõem como limites muito bem definidos: o que podemos ou não fazer, como e onde. A consciência, que não conhece limites – pois você pode realizar todas as coisas apenas pensando nelas – precisa ser subjugada. Então o limite pode ser algo realmente “limitador”, pois impede a expansão de capacidades desconhecidas. O limite pode ser apenas um dos infinitos modos de abordar algo, uma única cartilha. O tempo padronizado e funcional que compartilhamos como algo único e real, o “tempo do relógio”, o tempo produtivo, se impõe como um limitador de consciência. Esse tempo é um limite a ser transposto para se conhecer outras densidades de tempo. Muitas práticas espirituais de alteração de consciência consideram o tempo como uma força a ser estudada e experimentada: seja em rituais de longa duração; práticas de exaustão ou de imobilidade. Desafiar o tempo, alongar o tempo, submergir ao tempo produz transformações na percepção: o mundo se altera.

Em meus trabalhos, a duração de uma ação ou performance é uma forma de alterar a minha percepção e do público. Pois o tempo de uma serpente, de uma borboleta, o tempo do planeta, o tempo de um buraco negro, é diferente do que sentimos como tempo, ou pode ser o mesmo se assim também quisermos. O tempo pode se colocar mais como uma pergunta do que como um material: o que é o tempo? Que tempos existem e podem ser revelados em performance? O que pode ser acelerado e o que pode desacelerar? Daí a gente pode pensar também em ritmo, o som de um tambor, que produz um tempo capaz de alterar corpos e consciências. O tempo é um configurador de realidades. O tempo também é um alterador de consciência, uma droga. Você pode encará-lo dessa forma também. Como um corpo se deixa alterar pelo tempo? E de que tempo falamos: das células, do sol, dos planetas, de

uma vida, de uma civilização? Qual o tempo, ou quais tempos uma performance instaura?

**A.B.:** Quais são suas principais referências artísticas, culturais e teóricas que alimentam e impulsionam seu percurso de criação? Até que ponto a interdisciplinaridade é fundamental para sua construção de repertório?

**M.K.:** Muito sobre meu corpo e sobre mim eu aprendi em rituais com ayahuasca, e ainda sei pouquíssimo, porque o conhecimento que o chá contém é muito mais do que posso captar – de novo, os limites. O modo como práticas xamânicas e espirituais abordam o corpo e os elementos, principalmente tradições amazônicas e do Candomblé, continuam me ensinando. Pois essas práticas vivas não acreditam num individualismo capitalista, mas sim numa vida sistêmica e complexa, onde o humano não é o centro, mas parte de um tabuleiro maior e de forças que o ultrapassam. Para se comunicar com as forças do mundo, você deve reverenciá-las em si mesmo, reconhecê-las e permitir que se manifestem através de você. É um cultivo interno. O corpo então é passagem para as forças, um veículo para muitas consciências. Nós somos então esse encontro de muitas consciências. Todas essas práticas já são interdisciplinares e operam como conhecimento vivo, através de experiências corporais. A vivência é que constrói conhecimento, é no corpo que as coisas ficam registradas, não em livros. E sobre interdisciplinaridade, não acredito que ainda existam disciplinas ou práticas artísticas fechadas em si mesmas. E a performance arte foi uma implosão disso para a cultura ocidental que repercute até hoje e que de certa forma foi assimilada pelo capitalismo. Mas o xamanismo de milênios atrás sempre foi performático desde o início, nele não se separa arte, ciência e espiritualidade, não faz sentido separar a vida dessa maneira, isso é matar a vida, dissecando-a em compartimentos. Sobre referências, acho uma palavra ruim, porque me parece alguém em quem tenho que me espelhar. Mas muitas e muitos artistas me inspiram, é difícil citar, admiro tanta gente, principalmente artistas brasileiros, de agora. Mas tive a sorte de ter encontrado alguns grandes mestres e professores, mesmo que alguns desses encontros tenham sido rápidos, foram de grande impacto no que faço até hoje. Posso citar Carlos Simioni, Marina Abramovic,

Marilyn Arsem, minha ialorixá Denise, os Orixás. Admiro Eleonora Fabião e Regina José Galindo, grandes artistas da performance. Na escrita, Georges Bataille tem me acompanhado. E minhas fontes de conhecimento são também todos os artistas com quem colaborei e trabalhei na minha vida, parceiras e parceiros de trabalho, de sala de ensaio, de performance, é com eles que vou me tornando artista, compartilhando dúvidas, angústias e desejos.

**A.B.:** Você consegue identificar algum fio condutor entre o tipo de pesquisa que resultou em Guilhotina (2007), no DNA de DAN (que estreou em dezembro de 2013) que tem na metamorfose uma noção central, ou ainda no Ânus Solar (2018), para citar alguns de seus trabalhos mais memoráveis? O que os conceitos de corpo xamânico, metamorfose, mística, espiritualidade e ritualística significam em sua condição humana e artística?

**M.K.:** Como eu já disse, todos esses trabalhos, de diferentes formas, querem desafiar ou desestabilizar ou contradizer noções do que é ser humano. E é preciso dizer que a palavra “espiritualidade” está conectada a uma ética do corpo, uma ética que não é pautada por uma moralidade religiosa, mas por um entendimento das forças visíveis e invisíveis que compõem o mundo e que nos atravessam. Uma espiritualidade que não é pautada por conceitos de bem e mal, mas que confronta aquilo que adoce e bloqueia a vitalidade. Às vezes precisamos ser maus, às vezes a violência pode ser empregada para curar e desbloquear, o ódio e a dor podem ser combustíveis ao invés de nos devorar. Nesse ponto, a figura do artista é próxima à de Exu, cujas ações são guiadas pela força da vitalidade, da libido, da transformação, do questionamento. Manipulando e combinando elementos, o veneno sendo provado como remédio. Pra mim, arte é esse caldeirão louco, como é a própria vida.

**A.B.:** Entre a ideia de um corpo fenomênico que não representa nada além de si mesmo e um corpo que é signo e exerce, sobretudo, uma função representativa na cenografia tradicional, em que lugar teu corpo se sente mais confortável?

**M.K.:** Não é sobre se sentir confortável. O corpo pode estar presente de várias maneiras, como signo, como manifestação de forças vitais, contando ou não uma história, realmente não importa porque o corpo tem muitas dimensões e formas de comunicação. A/O xamã pode cantar, dançar, contar uma história, tornar-se o vento ou um animal, utilizar matérias e elementos para curar ou atacar, criar verdadeiras instalações e esculturas-altares. Nas danças dos Orixás, por exemplo, isso tudo acontece junto, signo, fenômeno, história. Meu corpo vai estar a serviço daquela performance do jeito que for preciso, e às vezes de jeitos muito diferentes numa mesma performance. Então, na verdade, meu corpo nunca está realmente “confortável”, é sempre uma matéria instável.

**A.B.:** Perturbação e perversão parecem ser termos comuns a alguns dos trabalhos que você realizou até então. Na arte tudo é possível de ser realizado? Tudo pode ser transgredido, pervertido e profanado? Existe alguma fronteira intransponível para o que o artista venha a realizar?

**M.K.:** Eu quero acreditar que sim, na arte tudo pode ser transgredido, pervertido e profanado, e isso de acordo com a ética e visão de cada artista. Na arte, não há divisão entre sagrado e profano, só há matéria bruta de vida, remonte e desmanche de significados, histórias, sentidos, um laboratório de caos e ordem momentânea e aparente. Verdade e ilusão, sempre. Tem uma frase do poeta Octavio Paz: “Poesia é a perversão do corpo”. Gosto de transpor assim: “Performance arte é a perversão do corpo”. Então o perverter é quando se altera o sentido original a que se foi destinado, e não como algo condenável ou doente. Perverter é alterar a perspectiva da visão. Então, sim, tudo pode ser pervertido. E se pensarmos no limite da transgressão, chegamos ao campo das leis e daquilo que precisa ser preservado acima de todas as coisas: a vida e a integridade do outro. O assassinato seria então o ato mais condenável e que não teria estatuto de arte, mas e se houver consentimento? De qualquer forma, para uma performance ser relevante, ela precisa se provar relevante, ou seja, seria um trabalho exigente para o artista que se propusesse a enfrentar essa questão (risos). Como eu já disse, no

campo da imaginação e do pensamento, tudo é possível, como já nos provou Marquês de Sade, que teve a audácia não apenas de pensar mas de escrever no papel seus pensamentos. Mas ler é uma coisa. Quando transpomos a ideia de transgressão máxima para o campo da performance arte, as questões suscitadas são outras, envolvendo éticas diversas, pois pressupõe a realização de um ato. Um ato mobiliza a sociedade inteira, confrontando leis, instituições, moralidades, éticas: de novo, os limites. Me interesse por “gerar consequências” com minhas ações. Posso lidar com as consequências disso? Quero lidar? Quais serão as consequências?

**A.B.:** Por fim, existe alguma pergunta que não foi feita nesta entrevista e que gostaria de responder? Se sim, qual?

**M.K.:** Maikon, você duvida daquilo que você diz e faz? Sim, a todo momento.

Recebido em: 23/02/2023  
Aceito em: 08/05/2023

## NOTA INTRODUTÓRIA DOS TRADUTORES

Com grande satisfação apresentamos esta tradução em português brasileiro feita a quatro mãos do texto do filósofo Richard Shusterman. O título original é *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, e apareceu pela primeira vez no verão de 1999, em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3. Depois, em 2000, esse mesmo artigo aparece como último capítulo na segunda edição de *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. A edição brasileira desse livro se baseou na primeira edição de 1992, e recebeu o título *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular* (Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998), e não possui o texto aqui traduzido.

Algumas decisões foram tomadas visando manter o texto mais fiel possível ao estilo do autor. As passagens citadas por Shusterman foram traduzidas diretamente da versão em inglês utilizadas pelo autor. Nesses casos, disponibilizamos ao final do texto uma lista das obras referenciadas por Shusterman e que foram publicadas em português no Brasil. A única exceção a essa dinâmica diz respeito ao texto de Alexander Baumgarten, cujas citações diretas traduzimos a partir do próprio texto baumgartiano em latim. Guiamo-nos tanto por expressões já inseridas na tradição filosófica no Brasil, quanto pelo fato do português ser uma língua românica, evitando partir de uma tradução mediada por uma língua germânica, como o inglês. Como referência, utilizamos o texto latino de Baumgarten presente na seguinte edição: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik: d. grundlegenden Abschn. aus d. "Aesthetica"* (1750/58); lat.-dt / Alexander Gottlieb Baumgarten. Übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1983. (Philosophische Bibliothek; Bd. 355) Einheitssacht.: Aesthetica.

Voltando ao autor de *Pragmatist Aesthetics*, é evidente a forte influência que a Somaestética recebe do pragmatismo de William James e John Dewey, além de uma experiência prática e analítica na área de Educação Somática, sem contar as referências à tradição da filosofia analítica e continental. Temos aqui, portanto, as linhas gerais da disciplina fundada por Richard Shusterman a partir da tradição estética. No Brasil, além de *Pragmatist Aesthetics*, foram traduzidos *Body Consciousness – A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, sob o título

*Consciência Corporal* (Trad. Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: É. Realizações, 2012), e alguns artigos, como “Pensar através do corpo, Educar para as Humanidades: um apelo para a Soma-estética” (**Philia&Filia**, Porto Alegre, vol. 02, n.2, jul./dez. 2011); “Espontaneidade e reflexão: o Dao da somaestética” (Trad. Guilherme Amaral Luz. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 125-138, jul.-dez. 2019); “Intelectualismo e o campo da estética: o retorno” (Trad. Guilherme Mautone. **Perspectiva Filosófica**, vol. 49, n. 4, 2022), entre outros.



## SOMAESTÉTICA: UMA PROPOSTA DISCIPLINAR <sup>i</sup>

Richard Shusterman <sup>ii</sup>

Tradução:  
Anderson Bogéa <sup>iii</sup>  
Izis Tomass <sup>iv</sup>

I

“A beleza é um elemento de grande importância para as relações humanas”, escreveu Montaigne, “e não há indivíduo tão bárbaro e inflexível que não se sinta tocado por sua delicadeza. O corpo tem uma grande parte em nosso ser, ocupando uma posição elevada nele. Portanto, sua estrutura e composição são dignas de consideração.”<sup>1</sup> O foco do interesse somático de Montaigne, aqui, obviamente não são os componentes fisiológicos do corpo, mas seu funcionamento estético, seu potencial de beleza.

---

<sup>i</sup> Texto, originalmente, publicado em SHUSTERMAN, Richard. *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*. 2nd ed. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000; como capítulo intitulado “Somaesthetics: A Disciplinary Proposal”. Traduzido, mediante autorização do autor.

<sup>ii</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade de Oxford. Professor do Center for Body, Mind and Culture da Florida Atlantic University. (EUA). E-mail: shuster1@fau.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0467-9781>.

<sup>iii</sup> Anderson Bogéa é professor de Estética e Filosofia da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), nos cursos de Artes Visuais, Dança e Teatro. Graduado em Filosofia pela UFMA, Mestre em Filosofia pela UFPB e Doutor em Filosofia pela UFPR. É membro do GT de Estética da ANPOF, do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5690969862394264>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-0250>. E-mail: andersonbogea@gmail.com.

<sup>iv</sup> Izis Tomass é doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com coorientação pela School of European Languages, Culture and Society, University College London (SELCS/UCL). É membro do Renaissance Society of America (RSA), coordenadora do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV) e tradutora associada à Universidade de Michigan (UMICH). Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0895885797532923>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-3190>. E-mail: izis.tomass@ufmg.br

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, “Of Presumption,” in *The Complete Essays of Montaigne* (Stanford: Stanford University Press, 1965), 484.

Em outro lugar, argumentei que esse potencial estético tem pelo menos dois aspectos. Como um objeto apreendido por nossos sentidos externos, o corpo, seja o de outra pessoa ou até mesmo o nosso, pode fornecer belas percepções sensoriais ou, na famosa terminologia de Kant, “representações”. Mas há também a bela experiência a partir de dentro do próprio corpo – o disparo de endorfina através do elevado desempenho cardiovascular, a consciência lenta e saborosa de uma respiração aprimorada e profunda, a emoção de perceber novas partes de sua própria coluna.<sup>2</sup> Se meu apelo à beleza proprioceptiva da experiência somática pessoal parece estranhamente idiossincrático ou, esquisitamente, “New Age”, considere a observação de Jean-Marie Guyau, em 1884, outrora renomado autor de *Les problèmes de L'esthétique contemporaine*: “Respirar profundamente, sentindo como o sangue é purificado através do contato com o ar e como todo o sistema circulatório assume uma nova atividade e força, isso é realmente um deleite quase intoxicante, cujo valor estético dificilmente pode ser negado”.<sup>3</sup>

Em vez de negá-la, meu objetivo é afirmar a atenção estética de Montaigne e Guyau ao corpo, mas também torná-la mais sistemática. Ao explorar o papel crucial e complexo do corpo na experiência estética, propus anteriormente a ideia de uma disciplina centrada no corpo, a qual chamei de “somaestética”.<sup>4</sup> Timidamente experimental, minha proposta permaneceu muito vaga. Sugerindo a somaestética como uma possibilidade digna de ser explorada, não ousei presumir defini-la oferecendo um relato sistemático de quais tópicos, conceitos, objetivos e práticas ela abrangeria. Depois de quase três milênios de filosofia, propor uma nova disciplina filosófica pode parecer um imprudente ato de arrogância. Sugerir uma disciplina centrada no corpo poderia apenas acrescentar absurdo à húbri. No entanto, e

---

<sup>2</sup> Cf. Richard Shusterman, “Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur,” in Andreas Kuhlmann (ed.), *Philosophische Ansichte der Kultur der Moderne* (Frankfurt: Fischer, 1994), 241-77.

<sup>3</sup> J. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), 11ª edição (Paris: Alcan, 1925), 20-1; cf. a tradução inglesa do livro: *Problems of Contemporary Aesthetics* (Los Angeles: DeVorss, 1947), 23.

<sup>4</sup> Cf. Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Lift* (New York: Routledge, 1997), 127-9, 166-77, o primeiro texto em inglês em que emprego o termo “somaesthetics”. O termo foi introduzido em *Vor der Interpretation* (Vienna: Passagen, 1996), 132, que é uma tradução alemã revisada do meu *Sous l'interprétation* (Paris: L'éclat, 1994). Ver também meu “Somaesthetics and the Body/Media Issue,” *Body and Society* 3 (1997): 33- 49. O somático também foi central para a estética que desenvolvi, anteriormente, na primeira edição de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992), 6-7, 52-3, 258-61.

correndo o risco do ridículo, este capítulo deve delinear os objetivos e elementos básicos da somaestética e tentar explicar como ela poderia promover algumas das preocupações mais cruciais da filosofia. O propósito é mostrar sua utilidade potencial, não sua novidade radical. Se a somaestética é radical, é apenas no sentido de reviver algumas das raízes mais profundas da estética e da filosofia. Contudo, novos nomes como “somaestética” podem ter uma eficácia especial para reorganizar e, assim, reanimar velhas percepções, como William James astutamente reconheceu ao definir o pragmatismo como “um novo nome para algumas velhas formas de pensar”, uma definição que se encaixa perfeitamente em meu sentido de somaestética.<sup>5</sup>

Para mostrar como a somaestética está fundamentada na tradição estética, começo examinando o texto filosófico que fundou a estética moderna, *Aesthetica* de Alexander Baumgarten (1750/1758). O projeto estético original de Baumgarten mostrou ter um escopo e importância prática muito maiores do que reconhecemos como estética, hoje, implicando um programa inteiro de autoaperfeiçoamento filosófico na arte de viver. Então, delinheio a disciplina somaestética, explicando como ela compartilha igualmente o escopo amplo, as múltiplas dimensões e o elemento prático que Baumgarten desejou, além de promover exatamente aqueles objetivos que a filosofia define tradicionalmente como centrais para seu próprio projeto: objetivos como conhecimento, virtude e o viver bem. Mas, ao buscar a visão ampla e prática da estética de Baumgarten, a somaestética vai ainda mais longe ao abranger também uma característica crucial que Baumgarten infelizmente omitiu de seu programa – o cultivo do corpo. A filosofia moderna também exhibe, frequentemente, a mesma e triste negligência somática. Concluo, no entanto, levando em conta dois filósofos contemporâneos, John Dewey e Michel Foucault, que exemplificam diferentemente minha ideia de somaestética, embora sem tematizar adequadamente ou articular esse campo como tal. O texto termina levantando uma importante questão teórica que a somaestética deve enfrentar: a possibilidade de avaliar os gostos e práticas corporais individuais em termos de valores ou normas somáticas mais gerais.

---

<sup>5</sup> A definição constitui o subtítulo do livro de James, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (New York: Longmans, 1907), reproduzido em William James, *Pragmatism and Other Essays* (New York: Simon and Schuster, 1963).

## II

Quando Alexander Baumgarten cunhou o termo *aesthetica* a fim de fundamentar uma disciplina filosófica formal, suas intenções foram muito além do foco daquilo que hoje define a estética filosófica: a teoria das belas-artes e da beleza natural.<sup>6</sup> Derivando seu nome do grego *aisthesis* (percepção sensorial), Baumgarten pretendeu que sua nova ciência filosófica consistisse em uma teoria geral do conhecimento sensível. Tal estética foi concebida para complementar a lógica, e as duas foram projetadas para, conjuntamente, providenciar uma teoria abrangente conhecimento, a qual ele chamou de Gnoseologia.

Apesar de seguir os passos de seu professor leibziniano, Christian Wolff, em considerar tal percepção sensorial de uma “faculdade inferior”, o objetivo de Baumgarten não era o de denunciar a sua inferioridade. Pelo contrário, *Aesthetica* argumenta em favor do valor cognitivo da percepção, celebrando seu rico potencial não somente para um modo melhor de se pensar, mas para um melhor modo de viver. Baumgarten afirma, nos “Prolegomena” da obra, que o estudo estético promoverá um maior conhecimento de diferentes modos: provendo uma percepção sensorial melhor como “um bom material para a ciência” trabalhar; apresentando o seu próprio tipo especial de percepção sensorial como um objeto científico “adequado” e, assim, “fazendo com que a ciência avance para além de seus limites, ao invés de apenas lidar com percepções claras (i.e., lógicas)”; e provendo “bons princípios para toda atividade contemplativa e às artes liberais”. Por fim, o aperfeiçoamento da percepção sensorial através do estudo da estética dará “uma vantagem singular em relação às outras, *ceteris paribus*”,<sup>v</sup> não apenas no que toca à atividade do pensamento, mas “na ação prática da vida comum” (A §3).

---

<sup>6</sup> Baumgarten primeiro usou o termo na seção 116 de sua tese doutoral de 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Depois de proferir palestras sobre estética em 1742 e 1749 na Universidade de Frankfurt an der Oder (atual Europa-Universität Viadrina), em 1750, publicou um longo tratado em latim intitulado “*Aesthetica*”, complementado em 1758 por uma segunda e menor parte. Minhas citações de Baumgarten são da condensada edição bilíngue (latim-alemão) de suas obras: Alexander Baumgarten, *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der “Aesthetica”* (1750/58), trad. H. R. Schweizer (Hamburg: Felix Meiner, 1988). As traduções para o inglês são minhas [do autor]. As demais referências a essa obra aparecerão no texto em parênteses.

<sup>v</sup> “*ceteris paribus*”, i.e., “uma vez mantidas as demais coisas inalteradas”. [Nota dos Tradutores].

O amplo quadro de utilidades que Baumgarten reivindica para a estética está implícito em sua definição inicial da disciplina: “Estética (entendida tanto como a teoria das artes liberais, como a ciência de inferior cognição, a arte do belo pensamento, e como a arte do pensamento analógico) é a ciência da cognição sensível (A §1). Este vasto escopo de toda a percepção sensorial permite que Baumgarten distinga a estética das já estabelecidas disciplinas científicas, poética e retórica. Assim como essas disciplinas (e assim como sua irmã “austera”, a lógica), a estética não é mero empreendimento teórico, mas uma prática normativa – uma disciplina que implica a necessidade de exercício prático ou treino, visando fins úteis. “O fim da estética”, escreve Baumgarten, “é o aperfeiçoamento da cognição sensível como tal, e nisso está implicado o belo, enquanto a “imperfeição” contrastante (identificada como “deformidade”) tem que ser evitada (A §14).

A estética como uma disciplina sistemática de aperfeiçoamento de cognição sensível (“*artificialis aesthetices*”) é, a um só tempo, distinta de e construída sobre o que Baumgarten chama de “estética natural” (“*aesthetica naturalis*”), a qual ele define como procedimentos inatos de nossas faculdades de cognição sensível e seu desenvolvimento natural através de aprendizados e exercícios não sistemáticos. O objetivo estético de aperfeiçoar de modo sistemático nossa percepção sensível requer, é claro, os dons naturais de nossas faculdades cognitivas “inferiores” (i.e., relacionadas aos sentidos). Baumgarten insiste particularmente no “caráter afiado da sensação”, na “capacidade imaginativa”, “perspicácia”, “boa memória”, “disposição poética”, “bom gosto”, “previsão” e “talento expressivo”. Entretanto, todas essas qualidades devem, segundo ele, ser governadas pelas “faculdades cognitivas superiores, intelecto e razão” (“*facultates cognoscituae superiores... intellectus et ratio*”, A §§30-8).

O projeto de aperfeiçoamento da estética deve, no entanto, ir além de todas essas faculdades naturalmente desenvolvidas, sejam as inferiores ou superiores. Ele requer também um programa sistemático de instrução que inclui duas ramificações. O primeiro (*áskesis* [ἄσκησις] ou *exercitatio aesthetica*) é um programa de exercício prático ou treino. Nele, através de repetitivos exercícios de fixação de certos tipos de ações, aprende-se a gradualmente harmonizar a mente no tocante a um dado tema ou pensamento (A §47). Contrastando estes exercícios de fixação estética com aqueles

de caráter mecânico praticados por soldados, Baumgarten as define como dotadas da prática sistematizada da improvisação e até do jogar, assim como de exercícios nas artes mais eruditas (A §§52, 55, 58).

A segunda parte da instrução estética é distintivamente teórica. A esse estudo teórico, o qual Baumgarten caracteriza como *mathesis* (μάθησις) e *disciplina aesthetica*, pertence todas as formas belas de conhecimento (*pulchra eruditio*), dentre as quais “as mais importantes são as ciências de Deus, do universo e do homem”, particularmente as ciências do homem que lidam com “seu estatuto moral, com histórias, tanto as míticas quanto as das culturas antigas, e amostras de seu assinalado gênio” (A §§62-64). Mas a disciplina teórica da estética também deve incluir, de modo geral, uma “teoria sobre a forma da bela cognição” (“*theoria de forma pulchrae cognitionis*”) para complementar as já estabelecidas regras e teorias das disciplinas estéticas específicas da oratória, poesia, música etc. (A §§68, 69).

Os principais objetivos, conceitos e componentes estruturais do projeto fundador da estética de Baumgarten merecem uma atenção muito mais detalhada do que esse breve resumo oferece. Se é chocante o quão pouco os estetas de hoje estão familiarizados com o trabalho de Baumgarten, parece ser muito mais escandaloso que sua *Aesthetica* ainda não fora traduzida para o inglês.<sup>7</sup> O meu esquelético rascunho da estética de Baumgarten deve ser, não obstante, suficiente tanto para sugerir seu potencial pragmático quanto para sublinhar um tema que é espantosamente ausente de seu projeto, ainda que logicamente incontornável: *o cultivo do corpo*.

Baumgarten define a estética como a ciência da cognição sensível, a qual é buscada em sua perfeição. Porém, os sentidos seguramente pertencem ao corpo e são profundamente influenciados por sua condição. Nossa percepção sensorial assim depende de como o corpo sente e de como ele funciona, o que ele deseja, faz e sofre. Contudo, Baumgarten se recusa a incluir o estudo e aperfeiçoamento do corpo em seu programa estético. Dentre os muitos campos de conhecimento ali presentes, desde a teologia aos mitos antigos, não há menção acerca de nada como fisiologia ou fisiognomonía. Do grande escopo de exercícios que Baumgarten visa, nenhum

---

<sup>7</sup> Há, entretanto, uma tradução da tese doutoral e do primeiro livro de Baumgarten para a língua inglesa, citada acima. Traduzido e editado por Karl Aschenbrenner e W. B. Hoelther, seu o título em inglês é *Reflections on Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1954).

exercício que seja distintivamente somático é recomendado. Pelo contrário, ele parece estar a postos para desencorajar o treino exaustivo do corpo, denunciando explicitamente o que ele chama de “atletismo feroz” (“*ferociae athleticae*”), o qual ele coloca em pé de igualdade com outros supostos males somáticos, tais como “luxúria”, “licenciosidade” e “orgias” (A §50).

Essa negligência em relação ao treino e à teoria do corpo pela estética parece ainda mais chocante quando nos damos conta que Baumgarten identifica, essencialmente, o corpo com as faculdades inferiores dos sentidos, precisamente aquelas faculdades cuja cognição forma o próprio objeto da estética. “As faculdades inferiores, a carne” (“*facultates inferiores, caro*”), ele escreve (A §12), não devem ser “excitadas” em seu estado corrupto, mas controladas, aperfeiçoadas, e propriamente dirigidas através do treino estético. Designar o corpo com o termo que carrega a noção de pecado, “carne”, mostra que o desgosto teológico de Baumgarten pelo somático, e as conotações latinas de *caro* (em oposição ao padrão *carnis*), são particularmente negativas<sup>8.vi</sup>

Tais pistas sugerem um motivo religioso para a exclusão, por parte de Baumgarten, do corpo de seu projeto estético de ciência sensível.<sup>9</sup> Razões filosóficas

---

<sup>8</sup> “*Caro*” é frequentemente usado em contraste negativo em relação à alma, como no comentário famoso de Seneca: “*In hoc obnoxio domicilio animus liber habitat. Numquam me caro ista compellet ad metum, numquam ad indignam bono simulationem*” (“Neste domicílio comprometido, a livre alma habita. Nunca essa carne me leve ao medo, nem nunca do bem à indigna falsidade”), Seneca, *Epístolas* 65:22. O termo “*caro*” é também usado em uma frase latina convencional utilizada para designar alguém com desprezo: “*caro putida*” (carne pútrida). Cf. *Harper's Latin Dictionary* (New York: Harper, 1907), p. 294.

<sup>vi</sup> Há de se fazer aqui a ressalva de que o substantivo latino de terceira declinação, “*caro*”, no tocante a diversos usos atestados no período clássico, não contém em si exclusivamente uma acepção obrigatoriamente negativa em oposição a “*carnis*”, uma vez que “*carnis*” é a forma genitiva singular do mesmo substantivo. Em oposição ao exemplo de Sêneca utilizado pelo autor, poder-se-ia citar ocorrências de “*caro*” onde o termo é utilizado para se referir apenas a “corpo” ou “matéria”, sem que se denote uma posição inferiorizada em relação ao intelecto, como em Ovídio, *Metamorphoses*, 15.380. Similarmente, é possível encontrar os outros casos de “*caro*”, nos quais o radical do substantivo ganha a consoante “n”, onde se denota tanto um sentido igualmente neutro em relação a essa questão, quanto dotado de conotação negativa, como o acusativo singular “*carnem*” em Lucrécio, *De Rerum Natura*, 6.967-69 e o genitivo singular “*carnis*” em Cícero, *In Pisonem*, 9.19, respectivamente. [N. T.]

<sup>9</sup> Baumgarten é originário de um cenário pietista e era, evidentemente, consciente dos grandes riscos que os primeiros filósofos iluministas ainda encaravam se suas teorias fossem de algum modo conflitantes com a doutrina cristã. O filósofo que admirava, Christian Wolff, havia sido exilado de Halle (onde Baumgarten foi aluno e, mais tarde, professor), devido ao fato de que suas doutrinas lá enfureceram alguns líderes religiosos. Textos de Espinosa e seus seguidores, com suas perspectivas heterodoxas acerca de Deus e da unidade corpo-mente, eram frequentemente queimados à época. Em suma, o contexto predominantemente ideológico-religioso no qual Baumgarten teve de introduzir seu estudo sobre a estética teria sido demasiadamente intolerante com filosofias que enfatizassem o corpo.



específicas podem ser apontadas. Na tradição racionalista, a qual Baumgarten herdou de Descartes, através da influência de Leibniz em Wolff, o corpo era visto como mera máquina. Ele poderia, por conseguinte, nunca ser de fato o lugar da sciência ou da percepção sensível, muito menos do conhecimento. Por outro lado, as filosofias que dividem radicalmente corpo e mente perceptiva foram, elas mesmas, largamente inspiradas por doutrinas religiosas que difamaram o corpo a fim de salvar e celebrar a alma imaterial.

Quaisquer que sejam exatamente as razões que levaram Baumgarten a negligenciar o corpo na estética, elas não justificam sua continuada omissão. Questões genealógicas deveras interessantes poderiam ser direcionadas a fim de traçar essa persistente tradição de negligência em relação à somaestética, e para explicar a razão pela qual o escopo da Estética após Baumgarten haver sido reduzida do vasto campo da cognição sensível para o estreito limite das belas-artes. Nós poderíamos também questionar o porquê da pragmática inicial e do aspecto de aperfeiçoamento da estética (i.e., sua definição Baumgartiana de ser uma disciplina que aperfeiçoe a percepção e, assim, a ação) terem igualmente desaparecido. Em outras palavras, como a estética, assim como a própria filosofia, foi de uma nobre arte de viver para uma menor e especializada disciplina universitária?<sup>10</sup>

Por mais intrigantes que essas questões sejam, meus objetivos principais são mais reconstrutivos que históricos: (1) reviver a ideia de Baumgarten de uma estética como uma disciplina cognitiva cujo fim seja o de um aperfeiçoamento da vida, e que se estenda para além de questões sobre as belas artes, envolvendo tanto teoria quanto exercícios práticos; (2) acabar com a negligência em relação ao corpo que Baumgarten desastrosamente introduziu na estética (uma negligência intensificada pela grande tradição idealista na estética do século XIX), e (3) propor um campo maior e somaticamente centrado, a somaestética, o qual pode contribuir significativamente com várias e cruciais preocupações filosóficas, possibilitando assim à filosofia resgatar com êxito seu papel original de arte de viver.

---

<sup>10</sup> Na "Introdução" a *Practicing Philosophy*, ofereço algumas tentativas de hipóteses em relação às razões históricas para o retraimento da filosofia de uma significativa arte de viver em uma mera disciplina teórica acadêmica. As explicações que ofereço se baseiam largamente nas obras de Pierre Hadot e Michel Foucault, mas a maior parte de meus esforços são dedicados a explorar possibilidades contemporâneas e modelos para praticar a filosofia como uma arte de viver corporificada.

## III

A somaestética pode ser provisoriamente definida como o estudo crítico e melhorativo da experiência e uso do corpo como um lugar de apreciação sensório-estética (*aisthesis*) e automodelagem criativa. Portanto, dedica-se também ao saber, aos discursos, às práticas e disciplinas corporais que estruturam tal cuidado somático ou podem aprimorá-lo. Se deixarmos de lado o preconceito filosófico tradicional contra o corpo e, simplesmente, recordarmos os objetivos centrais da filosofia em relação ao conhecimento, ao autoconhecimento, ao agir corretamente e sua busca por um viver bem, então o valor filosófico da somaestética se torna evidente de muitas maneiras.

(1) Uma vez que o conhecimento é amplamente baseado na percepção sensorial, cuja confiabilidade muitas vezes se mostra questionável, a filosofia sempre se preocupou com a crítica dos sentidos, expondo seus limites e evitando sua desorientação ao submetê-los à razão discursiva. O trabalho da filosofia até aqui, ao menos na modernidade ocidental, tem sido confinado ao tipo de análise crítica de segunda ordem das proposições sensoriais que constitui a epistemologia tradicional. A rota complementar oferecida pela somaestética é, ao contrário, corrigir o desempenho funcional real de nossos sentidos por meio de uma direção aprimorada do corpo, uma vez que os sentidos pertencem ao *soma* e são condicionados por ele.

Essa estratégia somaestética tem raízes filosóficas antigas. O próprio Sócrates constatou o papel crucial do cuidado somático e “cuidou de exercitar seu corpo e mantê-lo em boas condições” por meio de um treinamento de dança regular e de uma vida simples. “O corpo”, declarou ele, “é valioso para todas as atividades humanas e, em todos os seus usos, é muito importante que esteja tão em forma quanto possível. Mesmo no ato de pensar que, supostamente, requer menos assistência do corpo, todos sabem que erros graves muitas vezes advêm de problemas de saúde física.”<sup>11</sup>

Sócrates estava longe de ser heterodoxo aqui. Muitos filósofos gregos antigos defendiam igualmente o treinamento somático para a busca da sabedoria e da

---

<sup>11</sup> Ver Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), vol. 1, 153, 163; Xenophon, *Conversations of Socrates* (London: Penguin, 1990), 172.

virtude. Aristipo, fundador da escola cirenaica, insistia que “o treinamento corporal contribui para a aquisição da virtude”, uma vez que corpos em forma fornecem percepções mais nítidas, além de mais disciplina e versatilidade para adaptar-se em pensamento, atitude e ação. Zenão, fundador do estoicismo, também estimulava exercícios físicos regulares, alegando que “o cuidado adequado com a saúde e com os órgãos dos sentidos” são “deveres incondicionais”. O fundador do cinismo foi ainda mais franco ao defender o treinamento corporal como essencial para o conhecimento sensorial e disciplina exigidos pela sabedoria e pelo viver bem. Praticando a disciplina somática que pregava, Diógenes experimentou uma variedade de práticas corporais para testar e fortalecer a si mesmo: desde comer comida crua e andar descalço na neve até se masturbar em público e aceitar pancadas de foliões bêbados.<sup>12</sup>

O reconhecimento do treinamento somático como um meio essencial para a iluminação filosófica está no coração das práticas asiáticas de Hatha Yoga, meditação Zen e Tai chi chuan. Como insiste o filósofo japonês Yuasa Yusuo, o conceito de “cultivo pessoal” [personal cultivation], ou *shugyo*, é pressuposto no pensamento oriental como “o fundamento filosófico”. Tal treinamento *shugyo* tem um componente corporal essencial, uma vez que “o verdadeiro conhecimento não pode ser obtido simplesmente por meio do pensamento teórico”, mas somente “através do ‘reconhecimento ou da percepção corporal’ (*tainin* ou *taikoku*)”.<sup>13</sup> Assim como essas antigas práticas asiáticas, as disciplinas corporais ocidentais contemporâneas, como a Técnica *Alexander*, o Método Feldenkrais e a Bioenergética, buscam melhorar a acuidade, a saúde e o controle de nossos sentidos, ao cultivar uma atenção intensificada e o domínio de seu funcionamento somático, enquanto ainda nos liberta

---

<sup>12</sup> Sobre Diógenes, O Cínico, se diz: “Ele apresentaria evidências indiscutíveis para mostrar como é fácil, por meio do treinamento em ginástica, chegar à virtude”. Mesmo o pré-socrático Cleóbulo, um sábio “distinto por sua força e beleza”, e iniciado na filosofia egípcia, “aconselhava as pessoas a praticar exercícios corporais” em sua busca pela sabedoria. As citações neste parágrafo vêm de Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), vol. 1,91,95, 153,221; vol. 2, 71, 215.

<sup>13</sup> Yasuo Yuasa, *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory* (Albany: SUNY Press, 1987), 25. No livro posterior de Yuasa, *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy* (Albany: SUNY Press, 1993), o termo *shugyo* é traduzido como “autocultivo”. Derivado da combinação de dois caracteres chineses que significam, respectivamente, “domínio” e “prática”, *shugyo* significa, literalmente, “dominar uma prática”, mas a ideia de que isso requer autocultivo e autodomínio é implícita e essencial.

de hábitos e defeitos corporais que prejudicam o desempenho sensorial.<sup>14</sup> A partir dessa perspectiva somaestética, o conhecimento do mundo é aprimorado não por negar nossos sentidos corporais, mas por aperfeiçoá-los.

(2) Se o autoconhecimento, mais do que o mero conhecimento dos fatos mundanos, é o principal objetivo cognitivo da filosofia, então o conhecimento da dimensão corporal de alguém não deve ser ignorado. Interessada não apenas na forma ou na *representação* externa do corpo, mas também em sua *experiência* vivida, a somaestética trabalha para aprimorar a consciência de nossos estados e sensações corporais, proporcionando assim uma maior percepção de nossos humores passageiros e atitudes duradouras. Ela pode, portanto, revelar e melhorar disfunções somáticas que normalmente passam despercebidas, embora prejudiquem nosso bem-estar e desempenho.

Considere dois exemplos. Raramente notamos nossa respiração, mas seu ritmo e profundidade fornecem evidências rápidas e confiáveis sobre nosso estado emocional. A consciência da respiração pode, portanto, tornar-nos conscientes de que estamos zangados, tensos ou ansiosos quando, de outra forma, poderíamos permanecer inconscientes desses sentimentos e, portanto, vulneráveis a sua desorientação. Da mesma forma, uma contração muscular crônica que não apenas restringe o movimento, mas que resulta em tensão e dor, todavia, pode passar despercebida porque se tornou habitual. Como não é percebida, essa contração crônica não pode ser aliviada, nem mesmo a incapacitação e o desconforto resultantes dela. No entanto, uma vez que tal funcionamento somático é percebido com clareza, há uma chance de modificá-lo e evitar suas consequências insalubres, que incluem não apenas dor, mas um entorpecimento dos sentidos, uma diminuição da sensibilidade e do prazer estético.

(3) Um terceiro objetivo central da filosofia é a virtude e a ação correta, para as quais precisamos de conhecimento e autoconhecimento, mas também vontade eficaz. Como a ação só é realizada por meio do corpo, nosso poder de volição – a

---

<sup>14</sup> Tendo analisado tais práticas em “Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur”, observei aqui apenas uma pequena amostra de importantes fontes primárias. F. M. Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual* (New York: Dutton, 1924) e *The Use of the Self* (New York: Dutton, 1932); Moshe Feldenkrais, *Awareness Through Movement* (New York: HarperCollins, 1977) e *The Potent Self* (New York: HarperCollins, 1992); e Alexander Lowen, *Bioenergetics* (New York: Penguin, 1975).

capacidade de agir como queremos agir – depende da eficácia somática. Através do estudo da somaestética e da disciplina de nossa experiência corporal, podemos alcançar uma compreensão prática do funcionamento real da volição efetiva – um melhor domínio da aplicação concreta da vontade no comportamento. Conhecer e desejar a ação correta não adiantará de nada se não pudermos desejar que nossos corpos a realizem; e nossa surpreendente incapacidade de realizar as tarefas corporais mais simples se equipara apenas com nossa espantosa cegueira quanto a essa incapacidade, falhas resultantes de uma percepção somaestética inadequada.

Pense no esforçado jogador de golfe que tenta manter a cabeça baixa e os olhos na bola e que está completamente convencido de que está fazendo isso, embora, na verdade, falhe miseravelmente. Sua vontade consciente é malsucedida porque hábitos somáticos profundamente arraigados a anulam; e ele nem mesmo percebe essa falha porque sua percepção sensorial habitual é tão inadequada e distorcida que parece que a ação pretendida é realmente realizada conforme desejado. Em grande parte de nossa ação, somos como o jogador de golfe que “ergue a cabeça”, cuja vontade, por mais forte que seja, ainda permanece impotente, pois carece da sensibilidade somática – a *aisthesis* corporal – para torná-la eficaz. Tanto a percepção somática errônea quanto o enfraquecimento da vontade prejudicam nossos esforços em direção à virtude; por isso, a própria virtude exige o autoaperfeiçoamento somático. Os atuais proponentes de tal raciocínio são terapeutas corporais fora dos limites atuais da filosofia canônica, mas seu argumento tem antigas credenciais filosóficas. Diógenes, o Cínico, não foi o único a empregá-lo para defender o treinamento corporal rigoroso como “aquilo através do qual, com exercícios constantes, são formadas percepções que asseguram a liberdade de movimento para atos virtuosos”.<sup>15</sup>

(4) A busca da virtude e do autodomínio é tradicionalmente integrada à busca da ética por uma vida melhor. Se a filosofia está interessada na busca pela felicidade, então a preocupação da somaestética com o corpo, como sendo o lugar e o meio de nossos prazeres, claramente, merece mais atenção filosófica. Até mesmo as alegrias e os estímulos do chamado pensamento puro são, para nós, seres humanos

---

<sup>15</sup> Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, vol. 1, 71; cf. vol. 1, 221; vol. 2, 119.

corporificados, influenciados pelo condicionamento somático e exigem contração muscular. Portanto, podem ser intensificados ou mais bem saboreados por meio de uma consciência e disciplina somáticas aprimoradas. Uma curiosidade muito triste da filosofia recente é que muitas pesquisas foram dedicadas à ontologia e à epistemologia da dor, mas tão pouco ao seu controle psicossomático, ao seu domínio e sua transformação em tranquilidade ou prazer.<sup>16</sup>

(5) Esses quatro pontos negligenciados não esgotam as maneiras pelas quais a somática é fundamental para a filosofia. A seminal visão de Michel Foucault do corpo como um lugar dócil e maleável para a inscrição do poder social revela o papel crucial que a somática pode desempenhar para a filosofia política. Ela oferece uma maneira de entender como hierarquias complexas de poder podem ser amplamente exercidas e reproduzidas sem a necessidade de torná-las explícitas por meio de leis ou aplicando-as oficialmente. Portanto, ideologias inteiras de dominação podem ser materializadas e preservadas, secretamente, codificando-as em normas somáticas que, como hábitos corporais, normalmente são tidas como certas e, assim, escapam da consciência crítica. Por exemplo, as presunções de que mulheres “corretas” falam baixo, são magras, comem alimentos delicados, sentam-se com as pernas fechadas e assumem o papel passivo ou a posição inferior na cópula (heterossexual), funcionam como normas corporificadas que sustentam o desempoderamento social das mulheres, embora lhes seja concedida, oficialmente, total liberdade. Entretanto, se as relações opressivas de poder podem impor identidades onerosas que são codificadas e mantidas em nossos corpos, essas relações opressivas podem ser desafiadas por práticas somáticas alternativas. Proveitosamente, adotada por recentes teóricos/as feministas e *queer* do corpo, essa mensagem foucaultiana, há muito tempo, faz parte do programa de terapeutas corporais como Wilhelm Reich e Moshe Feldenkrais.

---

<sup>16</sup> O prazer, é claro, não esgota os sentimentos valiosos que a somaestética, assim como a estética, deve examinar e alcançar. Mas, ao desafiar o monopólio do prazer sobre todos os valores, não devemos banalizar o valor do prazer e minimizar sua profundidade e gama de variedades. Para um debate sobre essa questão, ver Alexander Nehamas, “Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience” (e minha resposta), em *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (1998): 49-53. Veja também uma troca semelhante com Wolfgang Welsch, “Rettung durch Halbierung? Zu Richard Shustermans Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47 (1999), 111-26; e minha resposta, “Provaktion und Erinnerung: Zu Freude, Sinn, und Wert in ästhetischer Erfahrung”, *ibid.*, 127-37.

(6) Além das essenciais questões epistemológicas, éticas e sociopolíticas já mencionadas, o corpo desempenha um papel crucial na ontologia. Nietzsche e Merleau-Ponty mostram sua centralidade ontológica como o ponto focal a partir do qual nosso mundo e, reciprocamente, nós mesmos somos projetados de forma construtiva, enquanto a filosofia analítica examina o corpo como critério de identidade pessoal e como base ontológica – por meio de seu sistema nervoso central – para explicar estados mentais.<sup>17</sup>

(7) Por fim, fora do domínio canônico da filosofia acadêmica, terapeutas somáticos como Reich, F. M. Alexander e Feldenkrais afirmam influências recíprocas profundas entre o corpo e o desenvolvimento psicológico de uma pessoa. O mau funcionamento somático é explicado tanto como um produto quanto como uma causa reforçadora de problemas de personalidade, os quais podem exigir um trabalho corporal para seu tratamento adequado. Afirmações semelhantes são feitas por iogues e mestres Zen, mas também por fisiculturistas e praticantes de artes marciais. Nessas diversas disciplinas, o treinamento somático forma o coração do cuidado ético do eu [*self*], um pré-requisito para o bem-estar mental e o autodomínio psicológico.

Esses sete pontos podem nos lembrar que já existe uma abundância discursiva sobre o corpo na teoria contemporânea. Mas esse discurso sobre o corpo tende a carecer de duas características importantes. Primeiro, ele precisa de uma visão geral estruturante ou arquitetônica para integrar seus diversos e, aparentemente, incomensuráveis discursos em um campo sistemático mais produtivo. Seria útil ter uma estrutura abrangente que pudesse conectar o discurso da biopolítica com as terapias da bioenergética, e até mesmo vincular as doutrinas ontológicas da filosofia analítica da superveniência psicossomática aos princípios de super séries [*supersets*] do fisiculturismo.<sup>18</sup> A segunda coisa que falta na maioria dos discursos filosóficos atuais sobre o corpo é uma clara orientação pragmática – algo que o indivíduo possa traduzir diretamente em uma disciplina de prática somática

---

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, Friedrich Nietzsche, *The Will to Power* (New York: Vintage, 1968); Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 1962); e Owen Flanagan, *The Science of the Mind*, 2nd edn (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

<sup>18</sup> Ao passo que “superveniência” é um conceito familiar para estudantes de Filosofia, o de “super séries” requer uma explicação: “super séries são dois [ou mais] exercícios [de fisiculturismo] realizados em uma sequência sem parar”. Para mais detalhes, ver Arnold Schwarzenegger, *Encyclopedia of Modern Bodybuilding* (New York: Simon and Schuster, 1985), 161.



aprimorada. Ambas as deficiências podem ser remediadas pelo campo proposto aqui, a somaestética, uma disciplina de teoria e prática.

#### IV

A somaestética tem três dimensões fundamentais.

(1) A *somaestética analítica* descreve a natureza fundamental de percepções e práticas corporais e suas funções em nosso conhecimento e construção da realidade. Essa dimensão teórica envolve não só questões tradicionais ontológicas e epistemológicas acerca do corpo, mas inclui o tipo de indagações sociopolíticas que Foucault e Pierre Bourdieu tornaram centrais, tais como: de que modo o corpo é, a um só tempo, moldado pelo poder e empregado como um instrumento para sua manutenção; e como normas corporais de saúde, habilidades, beleza, e até as categorias mais básicas de sexo e gênero são construídas para refletir e sustentar forças sociais.<sup>19</sup>

A abordagem de Foucault a essas questões somáticas era tipicamente *genealógica*, retratando a emergência histórica de várias doutrinas do corpo, normas e práticas. O trabalho de Bourdieu amplia essa abordagem descritiva com uma análise sincrônica sociologicamente detalhada da constituição social e emprego de normas corporais, análise que pode vir a ser complementada por outra que seja comparativa, contrastando assim visões e práticas somáticas de duas ou mais culturas sincrônicas. O valor de tal análise histórico-social não presume um lugar para a análise somaestética de inclinação mais universal, como a que se encontra em Merleau-Ponty e em teorizações ontológicas mais tradicionais acerca da relação mente-corpo, as quais culminaram em doutrinas como o dualismo, epifenomenalismo, materialismo eliminativo, funcionalismo, emergentismo, e suas respectivas subvariantes.

---

<sup>19</sup> Conferir, por exemplo, Michel Foucault, *Discipline and Punish* (New York: Vintage, 1979); *The History of Sexuality*, vol. 1, *An Introduction* (New York: Vintage, 1980); vol 2, *The Use of Pleasure* (New York: Vintage, 1986); e vol. 3, *The Care of the Self* (New York: Vintage, 1988); e Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Stanford: Stanford University Press, 1990), e “*La Connaissance par Corps*”, In *Meditations Pascaliennes* (Paris: Seuil, 1997).

(2) Ao contrário da somaestética analítica, cuja lógica (seja ela genealógica ou ontológica) é descritiva, a *somaestética pragmática* tem um caráter distintamente normativo e prescritivo – através da proposição de métodos específicos de aprimoramento somático, comparando-os sob uma perspectiva crítica. Uma vez que a viabilidade de qualquer método proposto dependerá de certos fatos sobre o corpo (sejam eles ontológicos, fisiológicos, sociais), essa dimensão pragmática sempre pressuporá a dimensão analítica. Porém, ela transcende a mera análise, uma vez que não somente avalia os fatos que a análise descreve, mas propõe vários métodos para aprimorar certos fatos através da reformulação do corpo e da sociedade.

Ao longo da história humana, uma vasta variedade de disciplinas pragmáticas foi recomendada com o fim de aprimorar nossa experiência e uso do corpo: dietas diversas, *body piercing* e escarificação, formas de dança e artes marciais, ioga, massagens, aeróbica, fisiculturismo, artes eróticas (incluindo sadomasoquismo consensual), além de terapias psicossomáticas modernas, como a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, Bioenergética, Rolfing etc. Estas diversas metodologias práticas podem ser *grosso modo* classificadas em termos de formas *representacionais* e *experienciais*. A somaestética representacional enfatiza a aparência externa do corpo, enquanto disciplinas experienciais preferem focar na qualidade estética de sua experiência “interior”. Tais métodos experienciais visam fazer com que nos “sintamos melhor” em ambos os sentidos dessa frase ambígua – que reflete a ambiguidade da própria noção de estética: tornar a qualidade de nossa experiência mais satisfatoriamente rica, mas também tornar nossa consciência, no que concerne à experiência somática, mais precisa e perceptiva. Práticas cosméticas, de maquiagens e cabelo à cirurgia plástica, exemplificam o lado representacional da somaestética, enquanto práticas como ioga, meditação *zazen*, ou a “Consciência pelo Movimento” de Feldenkrais são paradigmáticas do modo experiencial em seus dois sentidos, isto é, qualidade elevada e precisão perceptiva.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Eu não estou, claro, defendendo que disciplinas como yoga e *zazen* (ou aquelas de Feldenkrais e Alexander) são buscadas inteira ou primariamente por suas experiências estéticas. Porém elas de fato destacam suas dimensões e benefícios estéticos. Conferir, por exemplo, o antigo *Hatha Yoga Pradipika* de Svāmarama Swami, trad. Pancham Sinh (Allabad, Índia: Lalit Mohan Basu, 1915), que comenta como “um corpo yogi se torna divino, reluzente, saudável, e emite um olor divino”, para que ele ou ela “fique próximo ao Deus do Amor em relação à beleza” (23, 57). Conferir também os “Princípios da Meditação

Algumas práticas corpóreas populares, como a aeróbica, não são classificadas exclusivamente em uma das categorias. Porém, a distinção representacional/experiencial permanece particularmente útil para refutar certos argumentos que condenariam a somaestética como intrinsecamente superficial ou destituída do espiritual. A famosa crítica de Adorno e Horkheimer em relação à somática fornece um bom exemplo destes argumentos. Qualquer tentativa de “realizar um renascimento do corpo” deve falhar, defendem, porque isso implicitamente reforçaria a nossa cultural “distinção... entre corpo e espírito”. Como um objeto de cuidado, o corpo será representativamente exteriorizado como mera coisa física (“a coisa morta, o ‘*corpus*’”), em contraste com o espírito vivo interior.<sup>21</sup> A atenção ao corpo é, logo, sempre atenção *alienada* a uma representação externa fora do eu espiritual de alguém. Além disso, como representação externa, ela é inescapavelmente dominada e empregada pelos corruptos mestres da imagem na sociedade – publicidade e propaganda.

A idolatria dos fenômenos vitais da “besta loira” aos nativos das ilhas do Sul, inevitavelmente leva ao “filme de sarongue”, e aos cartazes publicitários anunciando pílulas de vitamina e cremes para a pele, que simplesmente têm o seu lugar devido ao imanente fim da publicidade: o novo, grande, belo e nobre tipo de homem – o Führer e suas tropas.<sup>22</sup>

Entusiastas da beleza corporal e do treino corporal não são meramente superficiais; mas sinistramente mais associados a exterminadores fascistas, os quais tratam o corpo humano como mera “substância física”,<sup>23</sup> como uma ferramenta mecânica maleável cujas partes precisam ser moldadas e afiadas para fazer com que ela sirva mais efetivamente a qualquer poder que a controle. Segundo tal lógica nazista, se corpos não estão mais em condições de um bom reparo, eles devem ser derretidos e transformados em sabão ou convertidos em algo que seja útil, como uma cúpula de luminária.

---

Sentada” de Dogen, presente no *Dogen's Manual of Zen Meditation*, de Carl Bielefeldt (Berkeley: University of California Press, 1988). Sobre Feldenkrais e Alexander, conferir as referências na nota 14.

<sup>21</sup> Conferir Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1986), p. 232-233.

<sup>22</sup> Horkheimer e Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 233-4.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 234.

Aqueles que louvavam o corpo acima de tudo, os ginastas e excursionistas, sempre tiveram afinidade íntima com o homicídio. [...]. Eles veem o corpo como um mecanismo movente, tendo articulações como componentes e carne para proteger o esqueleto. Eles usam o corpo e suas partes como se já estivessem separados dele [...]. Eles medem os outros, sem se darem conta de que, com o olhar de um fabricante de caixões [e assim nomeá-los de] altos, baixos, gordos ou pesados [...]. A linguagem anda lado a lado com eles. Ela transformou uma caminhada em movimento e uma refeição em calorias.<sup>24</sup>

Formulada há mais de cinquenta anos atrás, a crítica de Horkheimer e Adorno permanece um poderoso resumo das maiores acusações que há hoje em dia contra a estética do corpo. Através da promoção de imagens sedutoras de beleza e excelência corporais, a somaestética é acusada de ser uma ferramenta da publicidade capitalista e repressão política. Ela aliena, reifica e fragmenta o corpo, tratando-o como seu meio e mecanismo externo, dissecando-o em diferentes áreas de intensivo trabalho, com o intuito de verificar resultados ostensivos e mensuráveis, e de vender inúmeras commodities, comercializadas para atingir aqueles mesmos resultados. Então, encontramos a preocupação com medidas corporais e com aulas especializadas de “fitness” que têm como objetivo o desenvolvimento de abdômen, coxas, glúteos, e assim por diante; e então a indústria bilionária de cosméticos com seus produtos especializados para diferentes partes do corpo. Assim, uma estética somática, continua o argumento, mina a individualidade e liberdade através da necessidade de conformação a medidas corporais padronizadas e a modelos idealmente atraentes ou instrumentais. Esses modelos, para além, refletem e reforçam hierarquias sociais opressivas, assim como, por exemplo, o ideal somático norte-americano de pessoa alta, magra, loira e de olhos azuis obviamente serve ao privilégio de seus grupos étnicos dominantes.

Por mais que tais acusações tenham sua potência, todas elas dependem da construção da somaestética como uma teoria que reduz os corpos a um objeto externo - um instrumento mecânico de partes atomizadas, superfícies mensuráveis, e normas padronizadas de beleza. Elas ignoram o papel subjetivo do corpo como o *locus*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 235.

vivente da experiência bela e pessoal. Entretanto, a somaestética, em sua dimensão experiencial, recusa claramente a exteriorização do corpo como coisa alienada distinta do espírito ativo da experiência humana. Ela também não impõe necessariamente uma lista fixa de normas padrões de medição externa (e.g. pulso ideal [*optimal pulse*]) para que se avalie o que seria uma boa experiência somaestética.<sup>25</sup>

A cegueira dos críticos da cultura em relação à somática da experiência é compreensível e ainda muito difundida. Isso se deve ao fato de que a somática da representação permanece sendo muito mais dominante em nossa cultura, a qual é largamente construída a partir da divisão entre corpo e espírito, e economicamente guiada pelo capitalismo de consumo conspícuo, alimentado pelo marketing das imagens corporais. Porém, precisamente por essa razão, o campo da somaestética, com a sua essencial dimensão experiencial, precisa de uma atenção mais cuidadosa e reconstrutiva por parte dos filósofos.

A distinção representacional/experiencial é, assim, útil para defender a somaestética de acusações que negligenciam a sua profundidade interior e experienciada. Mas a distinção não deve ser tomada como rigidamente exclusiva, uma vez que há uma inevitável complementaridade entre representações e experiências, entre exterior e interior. Como a publicidade comercial prontamente nos lembra, a nossa aparência influencia o modo como nos sentimos, mas também vice-versa. Práticas como a dieta ou o fisiculturismo, que são inicialmente seguidas para fins de se obter uma representação atraente, frequentemente acabam gerando sentimentos especiais que, então, são buscados por si próprios. A pessoa que faz dieta torna-se anoréxica, desejando a sensação interior de fome, e o fisiculturista se torna um viciado na experiência da “bomba”.

Por outro lado, os métodos somáticos que visam a experiência interior empregam, diversas vezes, meios de representação como dispositivos que efetuem a postura corporal necessária para que se induza a experiência desejada, quer consultando sua imagem no espelho, focando o olhar em uma parte do corpo como a ponta do nariz ou o umbigo, ou simplesmente visualizando uma forma corporal em

---

<sup>25</sup> Isso não quer dizer que a somaestética experiencial não apresenta normas ou ideais: o famoso “efeito de corrida”, a “bomba” do fisiculturista e o orgasmo do amante podem ser vistos como padrões singulares de sucesso experiencial que podem, por vezes, exercer um poder opressivo.

sua imaginação. Entretanto, da mesma forma, uma prática de representação como o fisiculturismo também utiliza uma atenta consciência de dispositivos experienciais, por exemplo, a de fadiga ideal [*optimal fatigue*], alinhamento do corpo e extensão muscular total para servir aos fins esculturais da forma externa.

Se a distinção representacional e experiencial não é logicamente exclusiva, tampouco parece ser totalmente exaustiva. Uma terceira categoria de somaestética *performativa* pode ser talvez introduzida em disciplinas dedicadas primariamente à força ou à saúde corporal como, por exemplo, as artes marciais, o atletismo, a ginástica e o halterofilismo – o qual deve ser distinguido do fisiculturismo. No entanto, à medida que essas práticas orientadas para o desempenho têm como objetivo a exibição externa de força e saúde ou, alternativamente, o sentimento interior de possuir tais poderes, podemos assimilá-las ou ao modo predominantemente representacional ou experiencial.

Outro modo útil de classificar as práticas somaestéticas seja talvez em termos de quer elas sejam primariamente direcionadas ao próprio praticante, quer sejam direcionadas a outrem. Um massagista ou cirurgião, por exemplo, trabalha atuando tipicamente nos corpos de outros, porém, ao se praticar Tai Chi Chuan ou treino de *Cross Country*, está-se trabalhando muito mais em seu próprio corpo. Claramente, a distinção entre somaestética autodirecionada e direcionada a outrem não pode ser rígida, uma vez que muitas práticas pertencem a ambas as categorias. Assim como práticas cosméticas de maquiagem podem ser praticadas em si mesmo ou em outros, práticas sexuais também podem visar tanto a experiência individual de prazer quanto ao prazer do parceiro, ao manipular tanto o seu corpo como o do outro. Para além, até o trabalho somaestético autodirecionado parece ser frequentemente motivado pelo desejo de agradar os outros, enquanto práticas direcionadas a outrem, como a massagem, podem ter seus prazeres autocentrados. Porém, apesar da vagueza – parcialmente devida à interdependência dos próprios conceitos de “si” e “outro” –, a distinção entre somaestética autodirecionada e a direcionada a outrem pode ser no mínimo útil no combate ao preconceito comum, o qual entende que focar atenção no corpo implicaria um retraimento egoísta por parte do indivíduo em relação à sociedade.

(3) Qualquer que seja o modo que classifiquemos as diferentes metodologias da somaestética pragmática, elas precisam ser diferenciadas de suas práticas. Denomino essa terceira dimensão *somaestética prática*. Não se trata de produzir teorias ou textos, nem mesmo textos que ofereçam métodos pragmáticos de somaestética. Trata-se, ao invés, de somente praticar, de fato, tal cuidado através de um hábil trabalho corporal disciplinado, que vise o autodesenvolvimento somático, quer seja de modo representacional, experiencial ou performativo. Preocupada não em dizer, mas em *fazer*, essa dimensão prática é a mais negligenciada pelos filósofos acadêmicos do corpo, cujo comprometimento com o *logos* discursivo faz com que tipicamente se acabe textualizando o corpo. Para a somaestética prática, quanto menos for dito, melhor, se isso de fato significar mais trabalho feito. Porém, infelizmente, isso geralmente significa que o trabalho corporal de fato é deixado totalmente de fora da prática filosófica. Infelizmente, na filosofia, “o que não se precisa dizer” tipicamente vira um “não se precisa fazer”, assim, a atividade concreta de trabalho corporal deve ser enfaticamente nomeada como a dimensão prática crucial da somaestética, concebida como uma abrangente disciplina filosófica interessada no autoconhecimento e no autocuidado.

## V

Depois de explicar o que significa somaestética, delineando suas três dimensões principais e seus modos representacional e experiencial, passo às questões levantadas pelo restante do título deste texto. Se a somaestética é apresentada como “uma proposta disciplinar”, que tipo de disciplina ela poderia ser? Como ela se relacionaria, ou deveria se relacionar, com as disciplinas tradicionais da estética e da filosofia?

A primeira pergunta é mais facilmente respondida. Ao propor a somaestética como uma disciplina, deliberadamente jogo com o duplo significado de disciplina: como *um ramo de aprendizado ou instrução* e como *uma forma corporal de treinamento ou exercício*. Claramente, a dimensão analítica da somaestética poderia conter estruturas sistemáticas de conhecimento, como estudos históricos e



antropológicos de normas, ideais e práticas corporais, ou teorias psicológicas e ontológicas das relações mente-corpo etc. Essas formas variadas de conhecimento, que podem iluminar o uso do corpo como um local de beleza, geralmente estão alojadas em ramos disciplinares muito diversos e, muitas vezes, sem intersecção. Parte do objetivo de propor a somaestética como uma disciplina reside em constituir uma estrutura disciplinar que, estruturalmente, conecte e possa unificar de maneira proveitosa os muitos estudos relacionados ao corpo que atualmente são desenvolvidos em pesquisas desconexas e formas disciplinares, aparentemente, incomensuráveis.

O mesmo argumento pode ser usado a respeito do que chamo de *somaestética pragmática*. Dos livros de dieta aos manuais de ioga, dos vídeos de “transformação da aparência” e exercícios aos manuais de fisiculturismo e guias de terapias psicossomáticas, encontramos uma gama confusamente vasta de teorias para aprimorar o uso, a saúde e a experiência de nossos corpos. Reuni-las sob a rubrica disciplinar da somaestética pode nos ajudar a trazer uma ordem mais produtiva a essa confusa profusão, motivando a busca por princípios comuns básicos e critérios de diferenciação em termos nos quais essas diversas práticas possam ser classificadas e relacionadas. Em contrapartida, o tipo de atividade que identifico como *somaestética prática* captura o segundo sentido de disciplinaridade – sua busca não como mera teoria, mas como treinamento ou prática corporal efetiva.

Onde, então, essa disciplina triádica e flexível que é a somaestética pode encontrar um lugar na ampla matriz disciplinar do conhecimento? Ela poderia encontrar um confortável ninho em um ramo de aprendizado já estabelecido ou deve lutar para construir seu próprio galho? Seu nome implica que a somaestética pode ser mais bem aninhada como uma subdisciplina dentro da já bem estabelecida disciplina da estética, que, por sua vez, seria expandida e de algum modo transformada pela inclusão da somaestética.

Para tornar essa opção mais convincente, comecei mostrando como a somaestética, embora omitida no programa fundador da estética moderna de Baumgarten, parece necessária para seu total sucesso. Em todo caso, muito antes da estética de Baumgarten, a apreciação da beleza corporal e da acuidade sensorial era fundamental para as questões que, hoje, denominamos estéticas, não somente entre

os gregos e os romanos, mas também nas tradições filosóficas asiáticas.<sup>26</sup> Essa atitude ainda sobrevive na modernidade ocidental, embora tenha sido amplamente eclipsada por nossa tradição estética idealista dominante. Considere David Hume (um contemporâneo de Baumgarten) e Friedrich Nietzsche. Com sua noção normativa de “perfeição de todos os sentidos”, a insistência de Hume na prática como um método para aperfeiçoar a apreciação sensorial exigida por bons críticos, certamente, aponta na direção da somaestética. O mesmo acontece com a celebração do corpo feita por Nietzsche com sua defesa de “uma espiritualização e multiplicação cada vez maior dos sentidos” para perceber o potencial estético do corpo para o aumento de qualidade vital.<sup>27</sup> Esses exemplos também mostram que, dada a multiplicidade de usos e prazeres estéticos do corpo, não há razão para excluir nossos minúsculos músculos oculares ou papilas gustativas invisíveis do domínio do exercício somaestético, que não deve ser confinado à imagem bruta do ganho de massa muscular para se obter bíceps protuberantes.

A somaestética, portanto, parece mais fácil de ser interpretada como uma subdisciplina da estética, uma contraparte de subdisciplinas já estabelecidas, tais como “estética musical”, “estética visual” ou “estética ambiental”, embora mais centrada no corpo. Mas essa ideia pode levantar duas objeções. Em primeiro lugar, enquanto as outras subdisciplinas parecem ser definidas por um gênero artístico específico ou por uma categoria especial de objetos estéticos – por exemplo, ambientes naturais e construídos –, a somaestética parece atravessar toda a gama de gêneros estéticos. Isso porque ela trata o corpo não apenas como um objeto de valor e criação estética, mas também como um *meio* sensorial crucial para enriquecer nossas relações com todos os outros objetos estéticos e com questões não tradicionalmente estéticas. Podemos facilmente ver, por exemplo, como o aprimoramento somaestético da acuidade sensorial, do movimento muscular e da

---

<sup>26</sup> Para uma descrição útil de como a estética clássica indiana enfatiza o corpo e seus prazeres sensuais, ver Rekha Jhanji, *The Sensuous in Art: Reflections on Indian Aesthetics* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1989), um livro que refuta a própria imagem transcendental-religiosa da estética indiana que foi tão influente na obra de Ananda Coomaraswamy.

<sup>27</sup> Ver David Hume, “Of the Standard of Taste,” in E. F. Miller (ed.), *Essays Moral Political, and Literary* (Indianapolis: Liberty Classics, 1985), 236. A citação de Nietzsche é de *The Will to Power* (New York: Vintage, 1968), seção 820. Merleau-Ponty é outro importante filósofo que insiste no papel do corpo na percepção estética e criação artística. Ver sua descrição de pintura em “Eye and Mind,” in Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 159-90.

consciência experiencial poderia contribuir de forma proveitosa para o entendimento e para a prática de artes tradicionais como a música, a pintura e a dança – uma arte somaestética por excelência –, e como poderia também enriquecer nossa apreciação dos ambientes naturais e construídos que navegamos e habitamos. Além disso, ao remeter a empreendimentos que não são, tipicamente, considerados estéticos – não apenas artes marciais, esportes, práticas meditativas e terapias psicossomáticas, mas também as tarefas filosóficas fundamentais de autoconhecimento e autodomínio –, a somaestética ameaça romper os limites de uma disciplina estritamente estética.

Há uma resposta direta a essa primeira objeção: tanto pior para as definições estritas de estética! Como um conceito aberto e essencialmente contestado, a estética pode absorver novos tópicos e práticas. Além disso, alguns desses tópicos “importados” não são realmente novos para o campo da estética. Muito mais antiga e grandiosa do que o recente interesse pela estética esportiva é a ilustre tradição de explorar a estética como uma chave para a ética e a arte de viver, uma tradição fortemente exemplificada nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade* de Schiller, e nos escritos de Kierkegaard, Nietzsche e, depois, Foucault.<sup>28</sup>

Uma segunda objeção por subsumir a somaestética como um ramo da estética pode vir da seguinte maneira: se a estética é uma subdisciplina da filosofia e a somaestética pretende ser uma subdisciplina da estética, então, pela transitividade da subsunção, a somaestética também deve ser uma subdisciplina (ou uma sub-subdisciplina) da filosofia. Mas, embora envolva claramente a filosofia, a somaestética parece incluir muitas outras coisas para que seja compreendida como uma subdisciplina filosófica. Ela alega abordar não apenas uma pesquisa antropológica, sociológica e histórica sobre o corpo, mas uma pesquisa fisiológica e psicológica. Além disso, por meio de sua dimensão prática, a somaestética ainda se envolve em práticas corporais que parecem estranhas, se não inimigas, da tradição da filosofia: artes marciais, moda, cosméticos, fisiculturismo, dietas etc. Se a filosofia é definida como

---

<sup>28</sup> Alexander Nehamas, em *The Art of Living* (Berkeley: University of California Press, 1998), oferece um interessante estudo sobre a arte de viver da Filosofia em Sócrates, Platão, Montaigne, Nietzsche e Foucault. Ver também Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics* (London: Sage, 1997), que defende, por meio do conceito de *aisthesis*, uma noção filosófica mais ampla de estética que não é centrada principalmente na arte.

teoria, então a dimensão prática crucial da somaestética não impede sua admissão como uma subdisciplina filosófica?

Para tais objeções, vejo duas respostas possíveis. Uma delas é defender uma concepção mais ampla de filosofia. Tal concepção não apenas admite o valioso papel da história, antropologia, sociologia e outras ciências empíricas para a pesquisa filosófica, mas além disso insiste na filosofia como mais do que mera teoria, resgatando a antiga ideia da filosofia como uma prática corporificada, um modo de vida. A ideia de uma filosofia embasada por todas as ciências relevantes e voltada para a conduta aprimorada da vida pode parecer estranha à nossa formação acadêmica e à nossa autoimagem profissional como especialistas em análise conceitual. Sua plena realização pode estar além de nossos poderes e, sem dúvida, parece impossível de ser concretizada através do ensino comum em sala de aula. Imagine o que aconteceria com o professor de filosofia que pedisse em seu seminário de somaestética que estudassem a terapia corporal de Wilhelm Reich deitando-se no chão da sala de aula, praticando o reflexo do orgasmo reichiano. Pedir aos estudantes que levantem pesos ou façam posturas de ioga e exercícios de respiração seria menos problemático? Até mesmo pedir que dançam, ou cantem ou mantenham uma dieta especial pareceria chocante para a atual postura filosófica de pura teoria. Mas as antigas escolas filosóficas, assim como as ordens religiosas posteriores (e as academias militares), sempre foram muito diferentes nesse aspecto, aplicando a disciplina institucional ao instruir seus discípulos em um sentido muito mais holístico. Apesar de todas as dificuldades apresentadas para a academia convencional, essa ideia permanece como um modelo venerável e atraente de filosofia, no qual a somaestética poderia se encaixar tranquilamente como uma subdisciplina.<sup>29</sup>

É claro que há outra maneira de admitir o amplo espectro da investigação somaestética e abraçar seu funcionamento concreto de prática corporal, enquanto essa disciplina é mantida como uma subdisciplina da estética. Podemos simplesmente considerar a estética como muito mais do que uma subdisciplina da filosofia. Tal concepção mais ampla de estética, que transcende a filosofia convencional ao

---

<sup>29</sup> Para uma crítica adicional do argumento de que a filosofia não pode tratar de forma útil das experiências somáticas porque está confinada, por sua definição disciplinar, ao domínio linguístico, ver *Practicing Philosophy*, capítulo 6.

envolver as ciências humanas e naturais mais intimamente, de fato, foi defendida por alguns influentes teóricos do século XX, como Max Dessoir e Thomas Munro. Argumentando contra os limites da tradicional filosofia da arte e da beleza, eles buscaram criar a estética como um campo interdisciplinar de conhecimento que seria independente da filosofia, uma disciplina com seus próprios periódicos especiais e “departamentos distintos”.<sup>30</sup> Ampliando ainda mais essa ideia, poderíamos interpretar a estética como uma disciplina que, além de suas atividades teóricas, envolve também instrução na produção, realização e crítica de arte e de outras práticas estéticas. Embora seja estranha à maioria dos departamentos de filosofia, essa ampla concepção da estética é familiar em outras academias – de música, arte, dança e culinária.

Dessas duas opções de nidificação da somaestética, qual deveria ser a preferida? Como filósofo interessado em promover concepções mais amplas e mais práticas de sua disciplina, prefiro absorver o crescimento da somaestética dentro do sulco filosófico, ampliando assim a disciplina da filosofia. Também me preocupo se a estética, como uma disciplina autônoma e independente da filosofia, é institucionalmente robusta o suficiente para suportar o desafio de acolher a somaestética. Mas fico feliz em deixar essas questões específicas de afiliação provisoriamente em aberto, pelo menos por três razões. Como uma proposta nova e ainda esquemática, a somaestética não deveria ainda deixar seus laços disciplinares tão apertados. Deveria ser dada a ela liberdade suficiente para crescer nas direções (e sob as disciplinas maiores) que se provarem mais frutíferas para o seu progresso. Em segundo lugar, visando seu desenvolvimento, a somaestética deve ser um trabalho colaborativo de uma comunidade de pensadores e praticantes, e não o

---

<sup>30</sup> Ver Max Dessoir, que fundou a Sociedade Alemã de Estética e a *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, e cuja obra-prima é traduzida como *Aesthetics and Theory of Art* (Detroit: Wayne State University Press, 1970); ver também Thomas Munro, que depois ajudou a estabelecer a American Society for Aesthetics, e seu periódico oficial, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. A defesa de Munro pela independência da estética pode ser encontrada, por exemplo, em “Aesthetics and Philosophy in American Colleges,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4 (1946): 185-7; “Society and Solitude in Aesthetics,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3 (1945): 33-42; e “Aesthetics as Science: Its Development in America,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (1951): 161-207. Para um relato das estratégias de Munro emprestadas de Dessoir (e outros), a fim de erigir a estética como um campo independente e estabelecer a América como seu lugar principal, ver Richard Shusterman, “Aesthetics Between Nationalism and Internationalism,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), 157-67.

pronunciamento de uma voz individual. Essa comunidade, e não esse indivíduo, é quem melhor definirá seu lar e limites disciplinares precisos. A terceira razão pela qual deixo prontamente em aberto questões detalhadas de afiliação e demarcação é que há questões muito mais urgentes e interessantes a se buscar no campo da somaestética do que o traçar preciso de seus limites.

## VI

Algumas dessas importantes questões podem ser introduzidas através do contraste entre dois filósofos do século XX, John Dewey e Michel Foucault, os quais são exemplares em trabalhar com as três dimensões da somaestética. Instigado pelos estudos de Darwin e James, Dewey desenvolveu uma “emergente” descrição naturalista do que chamou de “corpo-mente”. Entretanto, sua teoria ontológica era igualmente guiada por seu estudo acerca da metodologia pragmática “corpo-mente” de F. M. Alexander, à qual Dewey dedicou diversos ensaios laudatórios. O comprometimento de Dewey à unidade corpo-mente foi talvez mais inspirado por seus exercícios práticos concretos a partir da Técnica Alexander, a qual ele treinou por mais de vinte anos e à qual, aos quase noventa anos, ele atribuiu sua longevidade e boa saúde.<sup>31</sup>

A ávida busca de Foucault pela somaestética em suas três maiores vertentes não é menos notável que a de Dewey, apesar de radicalmente diferente. O genealogista analítico, que mostrou como “corpos dóceis” eram sistematicamente moldados através de disciplinas corporais aparentemente inofensivas – as quais tinham o intuito de avançar certas agendas sociopolíticas –, emerge também como o metodologista pragmático que propõe práticas corporais alternativas para superar as ideologias repressivas entranhadas em nossos dóceis corpos. Entre essas alternativas estavam primordialmente práticas sadomasoquistas gays e consensuais, cujas experiências, segundo ele, desafiavam não só a hierarquia da mente, mas também a

---

<sup>31</sup> Para mais detalhes acerca das teorias e práticas somáticas de Dewey, e sua relação com Alexander, cf. *Practicing Philosophy* (autoria minha), capítulo 1, p. 6.

predileção pela sexualidade focada na genitália, a qual, por sua vez, privilegiava a heterossexualidade. Foucault também advogava repetidamente a favor de “drogas [pesadas] que podem produzir prazeres muito intensos”, insistindo que elas “devem se tornar parte de nossa cultura”.<sup>32</sup> Corajosamente praticando a somaestética que pregava, Foucault testou suas metodologias preferidas através de experimentos em sua própria carne e com outros corpos vivos.

Em *Practicing Philosophy*, exploro os limites das escolhas de Foucault ao mesmo tempo que aponto alternativas somaestéticas negligenciadas por ele, e que eu prefiro praticar.<sup>33</sup> Porém, é quase inegável o valor das drogas e do sadomasoquismo conceitual para os projetos específicos de somaestética com os quais Foucault estava particularmente mais preocupado, a saber, projetos de inovação radical, a libertação gay, e sua própria busca problemática pelo prazer. De fato, o ditado “gosto não se discute” afirma uma sabedoria popular apta a um contingente de pessoas maior do que o contingente de adeptos do sadomasoquismo. Até certo ponto, não deveria ser esse tipo de pluralismo uma máxima reservada não só à somaestética, mas a todo ideal de filosofia como modo de vida, como uma prática criativa disciplinada, cuja maior obra é nosso eu [*self*] reconstruído? Se Emerson e Nietzsche estão certos no tocante ao fato de que cada indivíduo é essencialmente único – um produto irrepetível de uma miríade de contingências –, não deveria cada um necessitar de sua própria filosofia e prática corporal?<sup>34</sup> “Todo homem”, diz Thoreau, “é o construtor de um templo, chamado corpo, dedicado ao deus que ele adora, dotado de um estilo puramente próprio, e do qual não dar por finalizado apenas martelando o mármore. Nós todos somos escultores e pintores, e nosso material é a nossa própria carne, sangue e ossos. Toda e qualquer nobreza refina os traços de um homem, e toda e qualquer maldade ou sensualidade os embrutece”.<sup>35</sup> Por outro lado, nossos “eus” [*selves*] corporificados não compartilham semelhanças significativas de composição biológica e condicionamento social que permitiriam

<sup>32</sup> Michel Foucault, *Foucault Live* (New York: Semiotext[e], 1996), p. 384; cf. p. 378.

<sup>33</sup> Cf. *Practicing Philosophy*, capítulo 1. e também Richard Shusterman, “The Self as a Work of Art”, *The Nation*, 30 de junho de 1997, 25-89.

<sup>34</sup> Para mais detalhes neste tema em Emerson e Nietzsche, cf. Richard Shusterman, “Styles et styles de vie: originalité, authenticité, et dédoublement du moi”, *Littérature* 105 (1997): 102-9.

<sup>35</sup> Henry David Thoreau, *Walden*, In *The Portable Thoreau* (New York: Viking, 1969), p. 468.



algumas generalizações interessantes sobre os valores e riscos de diferentes métodos somáticos? Como poderia a filosofia ou ciência - ou até a vida prática - ser possível sem tal generalização?

A somaestética deve reconciliar as reivindicações de diferença corporal e liberdade de gosto com as reivindicações contrastantes de normas corporais objetivas e necessidades corporais que abrangem a muito contestada distinção natureza x cultura. Se ela pode apelar a uma definição não fixa de beleza ou prazer corporal, a somaestética deve, não obstante, assertar com juízos justificados que certas formas, funções e experiências somáticas podem ser melhor ou pior que outras. Estes são problemas espinhosos, mas eles não devem parecer a nós, estetas, muito peculiares, uma vez que eles essencialmente incorporam as familiares tensões teóricas entre subjetividade estética e padrões normativos, entre gosto individual e *sensus communis*, e que são o coração da estética moderna desde Hume e Kant. Novamente, a somaestética permanece firmemente enraizada nos problemas da teoria estética tradicional.

Entretanto, há também mais questões práticas – e mais urgentes da perspectiva existencial – da somaestética que merecem maior atenção. Na confusão pós-moderna e pluralista de nossa cultura, estamos mergulhados na ideologia de estilos de vida e saturados com uma variedade desconcertante a se escolher. Como, então, nós devemos moldar e cuidar de nossos eus [*selves*] incorporados? Com drogas alucinógenas ou dietas vegetarianas, com cabeças raspadas ou *dreadlocks*, com anéis penianos e máscaras de couro ou com esteroides e implantes de silicone, com *piercings*, aeróbica ou exercícios de yoga *pranayama*? Há critérios úteis para se escolher entre os divergentes programas somaestéticos em oferta? Há boas maneiras de combiná-los? Por que aquelas disciplinas somaestéticas ricamente filosóficas e criticamente reflexivas, centrais à filosofia asiática, permanecem tão estranhas ao nosso trabalho filosófico ocidental?

Essas indagações representam somente uma fração das questões coletadas e colocadas pela somaestética como uma proposta disciplinar. Se tais questões ainda necessitam de um tratamento sistemático, apesar de implícitas na “missão” original da estética de Baumgarten, se elas estão igualmente implícitas na ideia clássica de filosofia como um modo de vida incorporado, então a somaestética merece ser

nomeada e buscada como um ramo da investigação filosófica. O exato lugar que ela pode eventualmente encontrar no amplo campo da filosofia não é algo que podemos determinar em sua proposta inicial, uma vez que tais questões dependem não somente das direções dominantes pelas quais a somaestética futuramente seguirá, mas do próprio, mutável e sempre contestado campo da filosofia, com suas igualmente mutáveis e contestadas subdisciplinas.

Inicialmente, entretanto, a somaestética parece estar melhor situada dentro de uma ampla disciplina estética. Tal estética daria uma atenção mais sistemática aos papéis cruciais do corpo na percepção e experiência estéticas, incluindo as dimensões estéticas de terapias corporais, esportes, artes marciais, cosméticos etc., que permanecem marginalizadas na teoria estética acadêmica. Porém, para incorporar a dimensão prática da somaestética, o campo da estética deve também expandir sua noção disciplinar para de fato um treino prático e efetivo no que concerne a práticas corporais específicas que buscam um aprimoramento somaestético. A inclusão de tal trabalho corporal pode tornar a estética ainda mais difícil de ser ensinada ou praticada em uma sala de aula universitária, porém isso certamente tornaria o campo mais empolgante e permeável, no que passaria a envolver mais os nossos eus [*selves*] incorporados.

### Referências bibliográficas em português

MONTAIGNE, M. “Cap. XVII – Da presunção” In: **Ensaio**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: abril cultural, 1972, p. 295-308.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a cultura popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

JAMES, W. **Pragmatismo e outros textos**. Trad. Jorge Caetano da Silva, Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

BAUMGARTEN, A. G. **A lógica da arte e do poema**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

SÊNECA, L. A. **Catas a Lucílio**, Trad. J. A. Segurado e campos. 4a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

LAËRTIOS, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2ª edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates; Apologia de Sócrates**. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Coleção Os Pensadores.

ALEXANDER, F. M. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento**: exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação e percepção de si mesmo. São Paulo: Summus, 1977.

FELDENKRAIS, M. **O poder da autotransformação**. Tradução: Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 1994.

LOWEN, A. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.

NIETZSCHE, F. W. **A vontade de poder**. Tradução de de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHWARZENEGGER, A. **Enciclopédia de fisiculturismo e musculação**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: editora Vozes, 2008.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3**: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

BOURDIEU, P. "A lógica da prática". In: BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P. "O conhecimento pelo corpo". In: BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

SWAMI, Svatmarama. **Hatha Yoga Pradipika**. Editora David De Angelis, 2022.

ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido de Almeida. São Paulo: Zahar, 2006.

HUME, D. “Do padrão do gosto”. In: HUME, D. **Ensaio morais, políticos e literários**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

MERLEAU- PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Coleção Cosac Naif Portátil).

FOUCAULT, M. Uma entrevista com Michel Foucault. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. **VERVE**: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária/Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP. Nº05 (2004). São Paulo: o Programa, 2004.

FOUCAULT, M. Michel Foucault, uma entrevista: Sexo, poder e a política da identidade. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. **VERVE**: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária/Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP. Nº05 (2004). São Paulo: o Programa, 2004.

THOREAU, H. D. **Walden**. Porto Alegre, L&PM, 2010.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 02/06/2023



UNESPAR  
REVISTA CIENTÍFICA FAP 28



ISSN 1980-5071

