



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

**DANÇA DESABAFO
Uma poética da sobrevivência**

**SALVADOR
2022**

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

DANÇA DESABAFO
Uma poética da sobrevivência

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura

SALVADOR
2022

Ribeiro, Tiago Nogueira.
Dança desabafo: uma poética da sobrevivência / Tiago Nogueira Ribeiro. - 2022.
239 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Dança. 3. Teatro e sociedade. 4. Teatro - Uso terapêutico. 5. Realismo na arte. 6. Moura, Sílvia, 1964- - Crítica e interpretação. 7. Sentidos e sensações na arte. I. Moura, Gilsamara. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028
CDU - 792.028



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Tiago Nogueira Ribeiro

Dança Desabafo: uma poética da sobrevivência

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Aprovada em: 16/11/2022

Prof. Dra. Gilsamara Moura (Orientadora)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (UFC)

Prof. Dra. Ciane Fernandes (UFBA)

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Sheila Canevacci Ribeiro (UFBA)

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos desta tese seguem uma lógica específica: a da emoção. Agradeço a eventos, entidades, situações, pessoas, conceitos, falas, espetáculos e intervenções que me emocionam; ou seja, que me provocam alterações corporais do tipo aceleração dos batimentos cardíacos, desaceleração no ritmo da respiração, sudorese, umidificação dos olhos, tremedeira, arrepios e/ou ressequidão bucal.

Ressalto um agradecimento especial - e em primeiro lugar - à Silvia Moura, quem inspirou esta tese, a principal referência teórico-prática dos escritos que seguem, a bússola que guiou os caminhos percorridos nesta pesquisa. Uma bússola que não norteia, que não está deslumbrada pelo Norte. Agradeço à Sílvia por minha formação, mas também em nome da arte, por sua relevância na História da Dança do Ceará e do Brasil.

Agradeço pelo amor do meu marido Rafael, por seu companheirismo incondicional, por sua delicadeza (aproximação + distanciamento), por me oferecer segurança, boas comidas e riquíssimas trocas intelectuais e eróticas. Com ele exercito confiança, prazer e liberdade.

Agradeço à minha mãe por ter me dado a vida, pelas seções de cinema de arte quando eu ainda era criança, por ter me criado sensível às artes manuais com seus lindos bonecos de pano e com as idas às feiras de artesanato de Fortaleza, onde adquiri

intimidade com as manualidades poéticas do Ceará. Agradeço à minha tia Cláudia, quem me inspirou a ter interesse pela filosofia e pelas ciências sociais. Agradeço à minha avó Margarida por suas rezas e benzimentos, à avó Deusa por sua calma inabalável, ao avô Jacob por seu trato com as plantas. Sou grato ao meu pai e ao meu irmão.

Agradeço à Gilsamara Moura, minha orientadora de doutorado, com quem construo uma relação de amizade além de um vínculo de pesquisa. Agradeço pelas trocas, pelas aberturas de espaço e por sua força política.

Agradeço aos meus padrinhos de casamento Alex Simões e Eduardo Rocha; às minhas amigas e amigos; aos meus colegas de doutorado; aos artistas da Bahia.

Agradeço com um sentimento quase que sagrado aos meus professores, desde o pré-escolar até o doutorado; um agradecimento especial à professora Stela, que me alfabetizou com muita paciência, carinho e sorrisos. Agradeço à Universidade Federal da Bahia, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, à FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pelas bolsas de mestrado e doutorado. Agradeço ao secretário do PPGAC-UFBA Leonardo de Souza pela dedicação e gentileza em resolver nossos problemas institucionais.

Sou grato à Bahia por ter me acolhido, à Salvador por seus ensinamentos, às marés por terem

me banhado e me limado, aos rios por terem me banhado e me nutrido, à terra por me dar de comer, ao ar por me dar o que respirar.

Agradeço às entidades sagradas que me protegem.

Sou grato às artes por me ajudarem a não abafar diante do espanto da vida nua; à dança por me ajudar a sentir o peso da gravidade com a possibilidade de criar leveza nos movimentos. Agradeço a todos que se dedicam às ciências em função da melhoria de nossas vidas.

Agradeço aqueles antepassados que souberam viver em harmonia com outros seres vivos e com os de sua espécie. Agradeço aos povos que ainda têm força para sustentar o céu.

Agradeço com honra, orgulho e felicidade à minha banca de qualificação de doutorado, composta por Pablo Assumpção, Ciane Fernandes e Márcia Mignac. Agradeço pela leitura dedicada, pelos comentários preciosos e pelas dicas de valor inestimável.

Agradeço a todos os povos que defendem a floresta amazônica.

Agradeço a todos os nomes que compõem as referências bibliográficas desta tese.

Agradeço aos artistas da dança do Ceará, especialmente à Andréa Bardawil, por nosso encontro coreográfico, espiritual e clínico. Agradeço ao meu

analista Guillermo Zaballa por me auxiliar na jornada desafiadora, assustadora e surpreendente que é conhecer o próprio inconsciente.

Agradeço à juventude brasileira que borra a atual dureza do país com alegria e desconstrução; sou grato àquela juventude mundial que defende os direitos humanos e a boa qualidade climática.

Sou grato às pessoas que se movimentam em função de um planeta menos desigual.

Resumo

A pesquisa de doutorado intitulada *Dança Desabafo: uma poética da sobrevivência* é uma investigação teórico-prática e tem como bússola principal a artista cearense Sílvia Moura. Seu modo de criar intervenções cênicas e a desorganização que ela causa em certas estruturas (do corpo, do pensamento, da educação, da dança, do teatro, da cena, das relações político-ambientais e sócio-culturais) são os dispositivos básicos que estimularam estes estudos. A *Dança Desabafo* tangencia a esfera terapêutica na medida em que é realizada com o propósito de falar sobre o que incomoda. Sua feitura se dá por meio do exercício de "desatar os nós da garganta", o que pode acarretar na reativação do que Suely Rolnik chama de "corpo vibrátil", um tipo de energia que nos anima, mas que em alguns casos encontra-se anestesiada. AREIA é uma foto-dança, uma coreografia do meu desabafo dançado durante todo o processo de pesquisa. Suas partes são apresentadas como suspensões entre uma reflexão e outra na montagem destes escritos. Costurada por relatos pessoais sob a experiência da neurose de angústia (síndrome do pânico), a tese foi diretamente afetada por um momento sócio-ambiental-político específico: uma pandemia viral e o assalto da extrema direita no Brasil (e no mundo), dois traumas coletivos difíceis de tratar. A *Dança Desabafo* é um intenso fluxo entre pessoal e coletivo, uma convocação para seguirmos, apesar de tudo.

Palavras-chave: dança, desabafo, precariedade, sobrevivência.

Abstract

The doctoral research entitled *Desabafo Dance: a poetry of survivor* is a theoretical-practical investigation, and its main compass is the artist from Ceará, Sílvia Moura. Her way of creating scenic interventions and the disorganization that it causes in certain structures (of the body, thought, education, dance, theater, the scene, political-environmental and socio-cultural relations) are the basic devices that stimulated these studies. The *Desabafo Dance* touches the therapeutic sphere insofar as it is performed with the purpose of talking about what bothers. Its creation takes place through the exercise of "untying the knots in the throat", which can lead to the reactivation of what Suely Rolnik calls the "vibrating body", a type of energy that animates us, but which in some cases is found anesthetized. *AREIA* is a photo-dance, a choreograph of my outburst danced throughout the research process. Its parts are presented as suspensions between one reflection and another in the assembly of these writings. Stitched together by personal accounts of the experience of anguish neurosis (panic syndrome), the thesis was directly affected by a specific socio-environmental-political moment: a viral pandemic and the assault of the extreme right in Brazil (and in other parts of the world); two collective traumas that are difficult to treat. *Dança Desabafo* is an intense flow between the personal and the collective, a call to move on, despite everything.

Keywords: dance, outburst, precariousness, survival.

Resumen

La investigación doctoral titulada Danza Desabafo: una poética de la sobrevivencia es una investigación teórico-práctica y sigue como su principal brújula a la artista cearense Sílvia Moura. Su manera de crear intervenciones escénicas y la desorganización provocada en ciertas estructuras (del cuerpo, del pensamiento, de la educación, de la danza, del teatro, de la escena, de las relaciones político-ambientales y socioculturales) son los dispositivos básicos que estimularon estos estudios. La Danza Desabafo toca el ámbito terapéutico a la medida que es realizada con el propósito de hablar sobre lo que molesta. Su creación es a través del ejercicio de “desatar los nudos de la garganta”, lo que puede llevar a la reactivación que Suely Rolnik llama el “cuerpo vibrátil”, una especie de energía que nos da ganas, pero que a veces se encuentra anestesiada. AREIA es una foto-danza, una coreografía de mi arrebatado bailado al largo del proceso de investigación. Sus partes se presentan como suspensiones entre una reflexión y otra en el montaje de esos escritos. Junto a las historias personales de mi vivencia con neurose da angústia (síndrome do pânico), este trabajo fue afectado directamente por un momento socioambiental-político muy específico: una pandemia viral y la tomada de la extrema franqueza en el Brasil (y en el mundo), dos grupos de traumas que son muy raros para que sean sanados. La Dança Desabafo es un flujo intenso entre las personas y el colectivo, una llamada para que sigamos, a pesar de todo.

Palabras clave: danza, arrebatado, precariedad, supervivencia.

SUMÁRIO

I - Introdução	13
I.1 - “Protocolos de enunciação”, Borboletear ou o jeito de fazer	15
I.2 - Breviário	21
I.3 - Crises epistemológicas	23
I.4 - ObseSílvia: apresentação da Sílvia Moura	28
I.5 - CEM - Centro de Experimentação em Movimentos	30
I.6 - Processo seletivo como democratização do ensino	34
I.7 - Formação em arte-política	35
A - AREIA	A1
A - Montar.Deslizar.Ciscar.Desmanchar	A21
P - Prólogo	39
P.1 - Para-raios	41
P.2 - Tremor e fé	42
P.3 - Outra História	44
P.4 - Piranha	45
P.5 - Salvador, cidade em tremor	47
P.6 - Tremeu nas bases	50
A - Buquê de Facas	A44
NBF - Noiva com o Buquê de Facas	54
NBF.1 - À beira de	54
NBF.2 - Desabafa o caso: a bailarina que nunca virou <i>Star</i>	63
NBF.3 - Ornitorrinco	66
NBF.4 - Desabafar “para não morrer esmagada”	69
A- Grito parado no ar	A61
A- Desenterro	A77
P - Precariedade	78
A - Ninho	A95
S - Sobrevivência	105

S.1 - Aparecer apesar de tudo	105
S.2 - Aparecer	107
S.3 - Borboletear	111
S.4 - Desaparecer	114
A - Saída da toca	A103
Epílogo.Arremate.Desenlace	118
Mapeamento de artistas/grupos mencionados	121
Bibliografia	126
Videografia	136

Introdução

Uma dança que se pensa uma dança como expressão de modos sutis de construção do (meu)corpo nas suas relações com o tempo ditado pelo mundo. Numa busca de projeção de mim mesma, a dança me situou em dois momentos distintos: *Sobre o que falar *Sobre como falar a partir da necessidade de trazer para o (meu)corpo, e para a dança as minhas questões com o mundo que me cerca, problematizando não só a dança, mas as relações que se criam ao redor e entre - dança-questões-mundo. Queria pensar uma dança que fosse ao mesmo tempo o meu chão e minha libertação. Não estar refém de um roteiro fechado, estreitamente analisado, pensado. Um chão que caiba o desconhecido do movimento feito no aqui e agora. Uma dança onde eu pudesse estar intensa no mundo, como num salto no escuro. Queria determinar os entulhos onde quase sempre estão meu corpo e que o cotidiano insiste em enterrar, esconder. Dançar o desequilíbrio de viver com medo, sem precisamente dançar o medo. (Um equilíbrio impossível). Dançar o problema de tentar se equilibrar entre o chão nada firme da tentativa de existir e entender-se, para encontrar uma dança comprometida com a realidade. Não quero uma dança que sussurre dentro de mim, quero uma dança que grite, que se some ao gesto e assim, provoque um estado de "desabafo". Uma dança que possa manifestar nossos desacordos. Quero acreditar numa dança de resistências, e pensar que sou parte disso, uma dança que não negue os conflitos com o "ser" , e o "estar". Por uma dança-desabafo...

Silvia Moura



Mentiras sinceras (CEM)
De Sílvia Moura e Paulo José
Foto: Alex Hermes

Bruno Marschi

o primeiro som do **DESABAFO**
 é o gito e a 1ª palavra
 o não.

pt ali não ipse i: apocalíptica

Christoph Kasperkowski

"Protocolos de enunciação", "Borboletear" ou o jeito de fazer

Borboletear: "dançar com o seu desejo até e contra tudo. Suscitar, daqui e dali uma possível aparição." (DIDI-HUBERMAN: 2015, P.29).

A montagem destes escritos (em forma de texto e de dança) baseia-se na idéia de "Protocolos de enunciação" (BARTHES, 2013), no lugar de método. Segundo Barthes, o método é fálico, assertivo, pretende chegar em algum lugar preciso. É possível que exista um método desviante, contudo, escolhi a proposta de "protocolos de enunciação" porque ela envolve um verbo que explicita de modo muito aproximado a ação que condiz com o processo desta investigação: BORBOLETEAR.

Seguindo o pensamento de Didi-Huberman no seu livro *Falenas* - um tipo de borboleta noturna conhecida no Brasil como mariposa - a maneira pela qual apreende-se este artrópode se dá quando o mesmo está vivo e não espetado em mural de museu de entomologia. Ou seja, é observando o vôo da mariposa, seu abrir e fechar, aparecer e desaparecer que podemos chegar, mais ou menos, perto de compreendê-la. A errância do seu vôo é seu meio de locomoção, ultra-sensível aos efeitos externos, que, por sua vez, internalizam-se, ela transforma-se no fora (o voo passa a ser/ter a direção do vento). Com isso, quero dizer que este texto borboleteia, é contaminado pelos imprevistos do meu entorno.

O ser que borboleteia faz, pelo menos, duas coisas: para começar, *palpita* e agita-se convulsivamente, o seu corpo vai e vem sobre si mesmo, como numa dança erótica ou num transe. Depois, o ser que borboleteia *erra* e agita-se à toa, arrastando o seu corpodaqui para ali como que numa exploração inquieta, numa busca de que decididamente ignora o objeto último. Há nesta dança algo da instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade. (DIDI-HUBERMAN: 2015, p.27)

Quando iniciei um doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia, desejava falar sobre a artista cearense Silvia Moura e sua relação com a cidade de Fortaleza - nossa terra natal - mas não sabia exatamente o que dessa relação me interessava. Eu estava em um modo de pesquisa que não buscava algo específico, diferente de um astrônomo, que pode ficar anos ao telescópio olhando para o universo com o propósito de encontrar planetas; ou de um grupo de cientistas no desenvolvimento de uma vacina. Tampouco peguei de empréstimo tecnologias e/ou metodologias que me servissem de bases. Desta maneira, pude acolher, sem muitas restrições, as coisas (conceitos, artistas, músicas, poemas) com as quais me esbarrei e, com elas, criei uma coleção caótica que se tornou a matéria-prima desta tese. “Como disse uma vez Picasso, para o maior escândalo das pessoas que o rodeavam - *Eu não procuro, acho.*” (LACAN: 1988, p.14).

Os elementos que exerceram algum tipo de relação de vizinhança (seja de reiteração ou de conflito), foram aqueles que resistiram até o texto final. Esta vizinhança não foi estabelecida apenas pela coerência ou pela similaridade. Neste caso, as aproximações ocorreram quando os conceitos, artistas, obras, assuntos, por mais diferentes que

fossem entre si, acionaram proposições críticas, analíticas e criativas; ao invés de relações de aniquilamento.

...

Meu pré-projeto de Doutorado foi intitulado *Fortaleza 2000: uma cartografia desviante*, onde eu me propunha a fazer um mapeamento da cidade de Fortaleza através do trabalho artístico da Sílvia Moura e sua atuação na cidade. Eu queria falar, guiado pela Sílvia¹, sobre a Fortaleza contemporânea pós anos 2000`s, pós atentados de 11 de setembro de 2001², época em que dei início ao processo de me profissionalizar no campo da dança, emigrando do Design e da Arquitetura.

Acompanhar a produção artística da Sílvia, atual e pregressa, e encontrar sua relação com a cidade pareceu ser um protocolo fundamental. No entanto, faltava o “pulo do gato”, uma hipótese, uma tese, uma questão explícita. A ideia de errância serviu como livre inspiração no ato de me (des)orientar pela pesquisa.

A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. (JACQUES: 2012, p.23)

Nestes quatro anos de investigação, deparei-me com textos, reflexões, autoras, artistas, produções estéticas, pensamentos, sensações, entrevistas e me

¹ em um trabalho acadêmico é comum, para não dizer normal - de norma -, que nos refiramos às autoras, aos criadores citando-lhes pelo sobrenome. No entanto, subverterei esta regra não por uma rebeldia qualquer contra o rigor exigido neste tipo de pesquisa, mas por se tratar de alguém com quem tenho uma grande amizade; quebro este protocolo por achar de extrema relevância que tal intimidade esteja evidente na escrita.

² Refiro-me aos ataques terroristas às Torres gêmeas do World Trade Center.

deixei contaminar, inclusive, por propostas dissensuais aos meus estudos. Desenhei um caminho tortuoso e com diferentes velocidades. Com isso, esta tese resulta de uma série de desvios, saltos e quedas.

"Um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto." (DIDI-HUBERMAN: 2015, p.13). Estudar uma artista viva me colocou no desafio de observar alguém em movimento, em plena produção e re-elaboração de ideias. Soma-se a isso, o fato de a artista produzir incessantemente em diversos campos e plataformas: poesia, dança, teatro, performance, diário, intervenção urbana, costura, culinária, na rua, no teatro, no porão, na cadeia, com humor, séria, raivosa, feliz, maternal, infantil, na praça, no hospital, na praia, na festa, em casa, na internet.

Em dado momento dos estudos, entendi que não havia condições de falar sobre uma Fortaleza contemporânea - haja vista a distância de mais de onze anos desde minha retirância para a Bahia -, nem sobre os trabalhos da Sílvia - é praticamente impossível enumerar todas as criações e apresentações que ela realizou. Sobressaiu-se, então, o desejo por falar sobre COMO a Sílvia faz e menos sobre O QUE ela faz, sendo esta a minha inclinação anterior. Este "como" chama-se *Dança Desabafo*. O desvio modificou o enquadramento da pesquisa, migrei da relação entre dança, corpo e cidade - em uma perspectiva arquivista - para uma relação possível entre dança, corpo e clínica.

Nesta tese, apresento a hipótese de que a Dança Desabafo é uma teoria e prática do corpo, cujo

enquadramento é uma relação entre estética e clínica que não separa corpo e linguagem. Na medida em que desabafa, o corpo dançante formula uma teoria sobre aquilo que incomoda. Fala sobre um assunto e se posiciona sobre ele.

A Dança Desabafo em nada se parece com o *Setting* do psicanalista e seu divã; mas, ela convoca o espectador para uma experiência estético-política que pode ser, também, terapêutica. Para Sílvia Moura, a Dança Desabafo, enquanto efeito em seu corpo, ocupa indubitavelmente um lugar terapêutico, um lugar onde ela coloca seus conflitos em movimento e, assim, sobrevive.



Em carne viva (espetáculo referente ao livro homônimo)

Foto: Eunilo Rocha

Breviário

Estes escritos realizam-se em um contexto de grande instabilidade pessoal, social, na cultura, na saúde e na política de modo geral. Neurose de Angústia³, governo de extrema-direita e pandemia: uma combinação perfeita para o anestesiamiento. Contudo, é justamente a insistência de viver e de criar o que torna possível a continuidade desta pesquisa. A bússola mãe da investigação em curso é a Dança Desabafo, da artista Sílvia Moura, tendo o conceito de precariedade como fio condutor fundamental. Dança como desabafo sobre a vida contemporânea. Precariedade como condição dos nossos corpos, o que nos coloca em condição de co-dependentes; precariedade como modo de vida sem excessos, o que poderia freiar nosso impacto no meio ambiente; condição precária de vida, onde a humanidade falha e onde o Estado se ausenta. Dançar-desabafar para falar disso. Falar disso para não engasgar. Dança como forma de não sucumbir.

Tese: a Dança Desabafo é um meio para não anestesiar o corpo.

Pressuposto: a Dança Desabafo é para qualquer corpo.

Até meados do doutorado, este estudo se situava no âmbito da poética, da política, da prisão e da educação. Até que, voltando de um trabalho com o Nego Fugido no recôncavo baiano, tive um ataque dirigindo em plena Br. 324. Eu apresentava alterações cardiorrespiratórias, sudorese nas mãos,

³ Neurose de Angústia foi o nome dado por Freud ao que a Psiquiatria chamou, posteriormente, de Síndrome do Pânico. Caracterizada por uma ansiedade fora do controle e com importantes sintomas corporais que se confundem com a sensação de morte.

dormência nos braços e flutuação da consciência. Parei em um ponto de ônibus na **beira da estrada**, narrei o que sentia aos colegas que estavam comigo e solicitei que me levassem à uma emergência; no entanto, ninguém era habilitado para dirigir. Tentei respirar calmamente em um bambuzal, recebi os primeiros socorros de uma colega que me defumou com um cachimbo e disse: “segura, seu espírito está indo”. Suando frio, sentei, vi um homem com farda de empresa de ônibus e lhe foi solicitado para conduzir meu carro até o hospital mais próximo. Ele prontamente se dispôs a ajudar e me deixou no hospital público de Simões Filho, em um gesto de profunda empatia. Naquele hospital, demoraria muito tempo até ser atendido, haja vista que havia muita gente em estado visivelmente pior que o meu. Então, fomos para outro hospital, onde uma secretária ouviu meus sintomas, me olhou atentamente e fez a seguinte pergunta: “você está ansioso?”. Aparentemente, eu não estava tendo um ataque cardiorrespiratório, tratava-se de um ataque de pânico que me deixou de licença médica por três meses e em acompanhamento psicanalítico desde então. Durante o período da licença, eu tive, pelo menos, um ataque por dia, entre os quais precisava ir para a emergência assegurar que não estava morrendo depois de tomar fortes medicações intravenosas. Até que cedi aos ansiolíticos por mais três meses (tempo muito curto para a psiquiatria, que recomenda um ano de uso, pelo menos). Achar que vai morrer é muito radical! Estranhamente, foi uma das experiências que mais me fez sentir vivo.

Eu escreveria uma tese somente sobre este caso, o que não convém aqui. Desabafo sobre isso

para situar que, ao lado da política, da educação, da prisão e da poética, entrou a clínica como mais um guia necessário desta pesquisa. Com os estudos aprofundados da Psicanálise⁴, ficou mais evidente a percepção de como a produção da Silvia patina pelo universo da saúde mental. Com a Dança Desabafo, ela desenvolve na dança algo parecido com o que a Psicanálise descobriu no final do século 19: falar sobre o que recorrentemente incomoda, por meio da criação de narrativas sobre a própria história, pode conduzir à uma espécie de alívio existencial em quem narra/dança.

Crises epistemológicas

Com o advento do pânico, novas acomodações foram necessárias; tanto para que eu desse conta de pesquisar, dançar, escrever, viver, como dar conta de uma nova rachadura que ampliou meu aparato epistemológico. Isso se deu por meio da prática da Psicanálise - clínica e teórica.

Vi-me diante de um (falso) problema, um (suposto) paradoxo: minha formação no campo da pesquisa e das artes do corpo se deu junto com a filosofia pós-estruturalista que, recorrentemente, bateu de frente com a Psicanálise, de ordem estruturalista. No entanto, a Psicanálise nunca para de se (de)(re)formar. A discussão sobre família não é a mesma de quando Freud desenvolveu seus escritos, não é a mesma de Lacan nem a mesma de Deleuze e Guattari quando escreveram uma crítica à

⁴ Como forma de sobrevivência por meio do conhecimento, além dos tratamentos e da análise clínica, fiz um curso teórico de um ano no Instituto Brasileiro de Psicanálise e iniciei uma formação na área.

psicanálise no substancioso livro *O anti Édipo*. É importante lembrar que Guattari trabalhou na década de cinquenta atendendo pacientes da clínica *La Borde*, no Vale do Loire, na França. E que Deleuze frequentava os seminários de Lacan. Foram críticos e não inimigos de uma clínica freudiana e lacaniana.

...

Sílvia Moura é a bússola guia do terreno rugoso onde se constrói esta tese desabafo, cujos pilares de sustentação são a precariedade (Judith Butler, Lygia Clark e Eleonora Fabião), a sobrevivência (Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Georges Didi-Huberman), o pensamento Arquipelágico e de Tremor (Edouard Glissant) e a Psicanálise (Lacan, Suely Rolnik, Wilhelm Reich). As linhas de força que agitam o desenvolvimento do trabalho são artistas como Eleonora Fabião, Marcelo Evelin, a coreógrafa carioca Lia Rodrigues, a filosofia pós-estruturalista (Foucault, Deleuze, Guattari), a performatividade (Austin, Judith Butler e Jussara Setenta).

A precariedade abordada por Lygia Clark ocupa um lugar estético-terapêutico; a precariedade desenvolvida por Judith Butler se apresenta em uma esfera geopolítica (por meio da diferenciação entre o que é precário e o que é condição precária de vida); por sua vez, Eleonora Fabião pensa a performance como precariedade. A Dança Desabafo pode conter ambas características: ser estético-terapêutica (o desabafo como construção poética e como meio de “desatar o nó da garganta” / aliviar um mal estar), compreender o corpo como ser da geopolítica (implicado nas questões de distribuição e acesso aos bens materiais e imateriais) e se construir com fortes marcas de precariedade material (elementos

prosaicos, objetos do cotidiano, o corpo como principal meio de enunciação de si).

Esta tese é a coreografia de um desabafo, pois trata-se de um desabafo dançado e escrito para não sucumbir. Inacabada, seu início poderia ser uma vírgula e seu fim dois pontos, como no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), da Clarice Lispector. Um objeto da precariedade; portanto, inconcluso, incompleto e instável.

Advirto que nesta tese não cabe a tentativa de sistematizar a prática de uma artista, mas traçar algumas relações do meu modo de ver e atuar no mundo com o modo de fazer da Sílvia que, por sua vez, contamina meu pensamento. Sendo ela uma das responsáveis pela minha primeira formação em dança, estando eu impregnado dos seus modos de operar, este texto é um atravessamento da Dança Desabafo no meu modo de abordar a dança, o corpo e a saúde mental.

Esta tese é um presente, uma homenagem a alguém que está viva. Um agradecimento.

A escolha da Silvia Moura como a bússola central deste estudo se dá por seu bafo quente e pela pulverização de si mesma nas mais diversas superfícies e nos mais assombrosos subterrâneos, especialmente, da cidade de Fortaleza. Contudo, ela nos apresenta questões que não são específicas de um lugar, pois o que ela percebe das cidades e das coisas que as compõem são sintomas de um sistema cada vez mais global, como a substituição do espaço do pedestre em função do automóvel, o desmatamento urbano em função do lucro de empreiteiras imobiliárias, a prisão como uma instituição projetada para o controle dos corpos de

forma perversa e desumana. Ela fala sobre questões íntimas, mas também de sintomas sociais.

O foco das abordagens que aqui se desenvolvem, desde minha escolha pela dança e minha entrada no mundo da pesquisa acadêmica, está na relação entre o corpo, o que ele produz e o que ele diz com o que produz no campo da arte. Interessa, especialmente, o que vaza daquilo que foi produzido e que se constitui na imaginação de quem com ele tem contato, sua reverberação; seus perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Interessa as diferentes possibilidades de vibrar no corpo do outro.

Este texto é feito para ver, ouvir, sentir e imaginar.

Pede pausa para uma música ou para um vídeo.

Convoca à apreciação de um passeio imaginário.

Este texto fragmentado feito de escritos, desenhos, imagens, sons e delírios tem suas partes, ao mesmo tempo, interdependentes e autônomas. Há seções para serem lidas com a despreensão de quem vê uma revista na praia, no ponto de ônibus ou no boteco enquanto espera as amigas. Seus escritos não são axiomáticos, longe disso; são indagações mais do que respostas. Uma tese construída com as sobras e com os cacos de pequenas histórias nas quais eu tropecei e com as quais pude desviar da avenida principal e percorrer os becos escuros e sombrios das adjacências. Não é uma abordagem sobre a luz ou sobre aquilo que está iluminado. Trato do escuro, do fétido, do ferido e arranhado. Não há

botox neste objeto. São acolhidas e expostas todas as rugas e marcas de expressão.

O trajeto referencial desta tese coloca em pé de igualdade um conceito filosófico, um espetáculo de dança, um escrito de artista, uma narrativa, uma entrevista. Esta tese não se ergue sob o domínio dos conceitos, sob a ordem da teoria clássica. Isso não quer dizer que são excluídos; longe disso. Proponho colocar em diálogo, com consensos e dissensos, diferentes áreas do pensamento do corpo e da criação corporal.

Que corpo é esse:

Corpo

Um corpo reimoso - de reima de água, de mar e rio.
 Um corpo exposto, ferido.
 Um corpo teimoso - De vento, de terra pouca, deserto muito.
 Um corpo irrequieto.
 Desobediente.
 Um corpo derivado de ...
 Um corpo insuspeito.
 Renitente, um corpo que se repete, que atua a partir de sutis
 movimentos.
 Um corpo que se desapega de suas dores, de suas cores.
 Um corpo quase ressequido, rouco.
 Um corpo que resiste. Um mover de asas de inseto inquieto na luz
 parada.
 Um corpo que se dana, que surge.
 Um corpo que intui, possui, e assim, transmuta.
 Prepara-se e ressurge, pressente, fareja e dança no ar seu grito
 inerte.
 Um corpo fóssil, indócil, quase extinto.
 Suas raízes fincam-se numa terra tremida, que arde quando se toca.
 Um corpo achado nos destroços, na caixa de perdidos de um Hotel
 falido.
 Tadinho. Esquecido entre os papeis meio mofados.
 Um corpo exilado, despatriado.
 Um corpo no chão enterrado, como se fosse ar Dissolvido e misturado a
 pó. De forma tal que seu estado é desconhecido.
 Ainda assim, alguém que tem restos de memórias de tempos outros.
 Vagamente lembra: - Ah! Um corpo.
 Um corpo nem triste, nem áspero.
 Um corpo que esconde em si raios e trovões. Arrota tempestades e
 calmarias em dias intercalados, entre calor e sombras.
 Soa falso, sua muito.
 Às vezes fede. Às vezes brilha, reluz. Como uma pedra.
 Um corpo transitório entre olhares opacos e em mutação.
 Um corpo que segue como quem engole sapos, pregos, urubus e festas.

Sílvia Moura

Brevíssima apresentação da Sílvia Moura (SM) a partir de fragmentos extraídos do programa Diálogo, da TV Ceará, onde Ricardo Guilherme (RG) a entrevistou em dezembro de 2019.

SM: Eu lembro de uma vez em que eu estava em cena - essa coisa de menstruar em cena, né...as mulheres sempre escondem a menstruação - e eu, num determinado momento falei "ah!! Pouco importa, eu quero é que apareça." E decidi tirar o *modess* em cena e mostrar para as pessoas. Por que eu acho que a gente tem que parar de esconder.

RG: Sua dança é isso: uma exposição. É uma dança desabafo. Uma dança da fala, do seu pensamento.

SM: Uma dança de coisas escondidas, também, de sombras.

RG: De revelações. De colocar luz naquilo que está escondido. E que a sociedade compactua para que se esconda.

SM: Isso. Que pouco se fala. Que não é confortável, que as pessoas preferem calar.

[]

RG: vc é em carne viva? Você vive em carne viva?

SM: Eu vivo em carne viva e a carne viva vive em mim. As pessoas falam em *corpo-sem-órgãos*...eu acho que comigo é o contrário, o meu corpo tem órgãos demais!! Rrsrsrs é claro que isso é uma brincadeira rrsrsrs

RG: Tem coração demais, tem fígado demais! É tudo excessivo! É **obseSílvia!**

SM: tenho muita dificuldade de ser superficial, é tudo muito intenso.

[]

RG: você entrega todos esses órgãos no palco, né? É um pouco terapia, socioterapia, militância política, não é?

SM: sim. É tudo misturado, para mim!

[]

SM: Tudo o que eu faço é para não enlouquecer. Eu vivo na beira, se eu der um passinho, o monstro me pega. Eu estou sempre à beira.



CEM - Centro de Experimentação em Movimentos

Silvia Moura: - O Tiago trabalhou comigo durante um período longo no CEM, foi um processo formativo muito forte que durou 11 anos. Ele foi da primeira formação, que eram cento e tantas pessoas. Em seguida ele viajou para a Bahia....mas a gente não se desligou, a gente manteve uma afinidade, sempre se falando, porque o que a gente construiu no CEM foi muito forte.....dentro da dança e dentro da vida. Nossa relação vem daí, de ter dançado juntos, criado juntos...não é algo solto, é uma relação construída⁵.

Esta abordagem que faço do CEM cumpre com duas funções: contextualizar como conheci a Sílvia Moura e pontuar, sucintamente, a maneira pela qual aprendi a pensar sobre dança. Outros meios de formação, a experiência com outros coreógrafos e com outros tipos de arte são fundamentais para a minha construção. Mas, falar sobre o que incomoda por meio da dança foi o traço mais resistente que sobrevive em minhas criações, seja na academia ou fora dela, desde o meu primeiro contato com a Sílvia.

O CEM foi um centro de formação em dança que se iniciou em 2002 com mais de cem pessoas, em Fortaleza, no Ceará. No primeiro ano ocupou uma sala de ensaios do Teatro José de Alencar, depois migrou para o SESC (2003-2006) e posteriormente para a Artelaria, espaço que agregava outras produções além das criadas pelo centro. Surgiu como um núcleo preparatório para entrar na extinta Escola

⁵ Trecho de conversa com alunos do curso de dança da UFC no segundo semestre de 2019, quando fomos convidados para que eu apresentasse meu projeto de doutorado.

de Dança do Ceará⁶, transformou-se em um centro de formação e, em determinado momento, reduziu significativamente o número de pessoas e passou a investir mais na criação de cenas.

Um processo de formação que era composto por aulas de técnicas de dança (balé, moderno, Alexander), aulas de interpretação, aulas-ações (ações na rua, na câmara dos vereadores, praças, festas), conversas, experimentos docentes, experimentos coreográficos. Uma formação em dança focada na prática e no discurso, aberta para qualquer pessoa que se interessasse, sem a necessidade de um contato prévio com as artes da cena.

Uma política não discriminatória norteia os modos de existência do CEM, de dimensões anárquicas: a participação é aberta a dançarinos e não dançarinos, sem discriminação dos materiais e matérias que compõem as obras, nem dos membros que transitam ou se estabelecem no grupo. Sendo um espaço aberto, reina uma circulação intensa de pessoas, dançarinos, atores, coreógrafos, simpatizantes e curiosos.

Outra característica relevante do grupo é uma produção criativa vertiginosa, que torna inexequível o mapeamento em minúcias das obras criadas no grupo. (SOUZA: 2013, p.90)⁷

Em 20 de Dezembro de 2017, o título da matéria da jornalista Iracema Sales em um jornal de grande circulação de Fortaleza dizia o seguinte: “Mostra de Repertório Silvia Moura: a Dança como reflexo da realidade” . Este enunciado tem uma mensagem muito direta, quer dizer que a proposta da Silvia não

⁶ Nesta época, o Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura oferecia algumas formações técnicas; como Design, Cinema, Dança

⁷ citação da dissertação de mestrado de Ângela Sousa, intitulada CORPOREOGRAFIAS CEARENSES: O AMBIENTE ARTÍSTICO-FORMATIVO E AS COMPANHIAS “INDEPENDENTES” DE DANÇA DE FORTALEZA, defendida em 2013 no programa de Pós-Graduação em Dança, na Universidade Federal da Bahia.

é uma abstração da realidade, uma ficção ou uma distopia. Ela trata das coisas da vida, das experiências que vive. Desta maneira se dava a formação no CEM, onde as inquietações que nos atravessavam eram postas em sala de ensaio e em cena, desenhando movimentos e organizando narrativas. Um exercício de dança como um “fazer-dizer” (SETENTA, 2008).

O centro aglutinou pessoas de vidas desafiadoras, como casos de extrema pobreza, abandono parental, violências de gênero, racismo, entre outras “condições precárias de vida” (BUTLER, 2015). Estas eram, então, motivações que resultavam em processos de criação. Um processo de educação em dança que não separa arte/vida e de difícil apreensão pelos sistemas de controle e de disciplina. Um desvio dos “sistemas de pensamento” (GLISSANT, 2014).

O CEM era composto por pessoas que queriam/precisavam desatar algum nó da garganta, ponto fundamental na Dança Desabafo. Um processo de formação onde não havia separação entre arte, vida e política. Onde a nossa conduta humana perante o outro era o tempo todo cutucada por meio da experimentação do corpo e do discurso, o corpo como discurso; já que, “a dança é o pensamento do corpo.” (Katz,2005).

...

Na época em que estudava Desing no Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, o diretor do então Colégio de Dança do Ceará, Flavio Sampaio, nos recebeu no Teatro José de Alencar para aulas de consciência corporal por conta das recorrentes reclamações de dores corporais, oriundas das horas

sentados diante de um computador ou de uma mesa de desenho. Ele conduziu conosco exercícios aparentemente simples como sentar, levantar e caminhar com a coluna ereta, com o peito aberto e as omoplatas encaixadas.

Ao término do módulo de uma semana, Sampaio me disse que eu estava no lugar errado, que ele via em mim um dançarino. Fiquei perturbado sem entender o que aquilo queria dizer, mas algo me tocou e uma chave foi mudada. Ele me chamou para fazer algumas aulas no Colégio de Dança. Fui, mas entendi que eu não podia fazer aquilo, haja vista que se tratava de uma turma de profissionais de dança, o que queria dizer, na época, que eram pessoas com bastante técnica, especificamente balé clássico. Porém, no mesmo período estava acontecendo uma audição e me inscrevi.

Com aqueles que não passaram na seleção para o Colégio de Dança, 28 rapazes, Sampaio fez uma turma de balé para prepará-los para a seleção seguinte. Houve um problema político, ele foi convidado para ser o único professor brasileiro a dar aulas no Balé Bolshoi e saiu do Colégio de Dança do Ceará. Mas não só isso, depois da primeira apresentação pública dos rapazes (Bolero de Ravel, na Praça Verde do centro Dragão do Mar de Arte e Cultura), anunciou sua saída. "Um sonho realizado e uma cortada de azas", disse a Sílvia sobre este episódio. "Na escolinha dávamos aulas todos nós que já ensinávamos, os que topavam dar aulas de graça, já que a escolinha era pública, gratuita." O diretor que substituiu o Flávio não se interessou pelo projeto preparatório e a Sílvia Moura pediu permissão a ele e ao teatro para tocar o projeto, o que lhe foi concedido.

Um processo seletivo como democratização do ensino

Eram 28 alunos, chamei-os e disse que queria continuar, que já tinha falado com o pessoal do teatro. Mas, eu não sou o Flavio, especialista em balé, eu vou abrir para meninas e vou introduzir a dança contemporânea. Quem quer ficar? Dos 28, 22 quiseram continuar. Bom, acho que cabem 30, 35, 40 pessoas na sala, então vou abrir uma chamada para preencher essas vagas para o que chamavam na época "Escolinha de Dança". Fiz um cartaz simples, uma única folha, e preguei na porta de uma sala de ensaio. Chamei os professores que davam aula e eles toparam. Achei que fossem chegar umas 15, 20 pessoas no máximo. Inscreveram-se e vieram no dia 118 pessoas, eu que não queria dizer não para 22 e ia ter que dizer não para quantas? Falei que precisava entender o que havia acontecido e os chamei para voltar no dia seguinte.

Chamei os professores e propus: damos aula a semana inteira e quem faltar tá fora. As pessoas não vão fazer. Chegou a sexta-feira, e apenas um havia faltado. Terminou com 117 + 22. Ou seja, um problema. Como as mandar ir embora? Fiz rapidamente uns cálculos e sugeri que nos separássemos em turmas, cada professor se responsabilizaria por uma e eu daria aula na sexta para todo mundo junto. Fui chamada de louca, mas todos toparam. Fica todo mundo, não sai ninguém. Na época não existia isso de ninguém solta a mão de ninguém, mas eu não podia fechar as portas. Iniciamos um processo de formação com mais de cem pessoas e no primeiro ano montamos três trabalhos e diversas ações na rua. [] Isabel Gurgel, então diretora do teatro, achou que deveríamos ter um nome. Passávamos e as pessoas diziam: "lá vem os 100 da Sílvia, lá vai os 100 da Wilemara, do Douglas, do Everardo, da Janaina" Nós éramos apenas um número até que a Isabel sugeriu: CEM - Centro de Experimentação em Movimentos..."centro é maior que um grupo...movimentos no plural, movimentos diversos..."⁸

Um processo seletivo onde todo mundo entra, onde a seleção é a própria pessoa quem faz. Saiu porque não se identificou, não porque alguém disse que não pode. Foi uma experiência de total acesso democrático a algo, a um lugar.

⁸ O processo seletivo para a *Escolinha de dança*, que depois virou o CEM, foi descrito pela Sílvia no encontro que tivemos com os alunos da graduação em dança da Universidade Federal do Ceará, em 2018.

Formação em arte-política

Com poucas semanas de aula, houve um problema político na área das artes e fomos fazer uma ação performática na secretaria de cultura. Uma “dança-manifesto” (GREINER, 2019). Com isso, compreendemos que nas aulas de balé, alongamento, consciência corporal aprendíamos a dançar não para copiar formas, mas para criarmos repertórios de movimentos que pudessem nos ajudar a expressarmos nossos anseios, montando nosso caminho singular dentro de um coletivo.

Eu percebia que aquelas pessoas precisavam achar um caminho e que esse caminho não necessariamente era o meu. As pessoas precisavam seguir, precisavam achar rotas de fuga para existir, disse a Sílvia ainda em conversa na UFC

Nem disciplina, nem controle

No CEM, eu já experimentava as artes da performance e da intervenção urbana sem ter ouvido ainda estes nomes. Posteriormente, estes vieram a ser os dois campos de criação com os quais me identifico e com os quais danço e penso sobre dança e sobre coreografia.

Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. (LEPECKI: 2011, p.46).

Nós tínhamos professores de diferentes zonas da dança, falávamos sobre nossos incômodos e

desejos pessoais, discutíamos e dançávamos problemáticas políticas, ampliávamos nossa percepção para além da nossa vida particular. Tive contato com um discurso crítico ao sistema carcerário antes de ler “Vigiar e Punir”, de Foucault, na universidade. O pensamento Foucaultiano não foi uma surpresa para mim, pois eu já o dançava, aprendi a dançar os conceitos antes de os conhecer. Antes de ler a respeito do corpo-sem-orgãos pela mediação de Deleuze, experimentei práticas catárticas, exaustivas, de desterritorialização das funções do corpo. Ao passar pelo CEM, pude chegar à academia com uma experimentação corporal que me facilitou ter uma noção crítica dos conceitos com os quais passei a ter contato e admiração.

Não à toa, há diversos casos de membros do CEM que entraram no mundo acadêmico, pois nossas danças eram latejantes de pensamento crítico e analítico.

No CEM, aprendi a apreciar outros tipos de arte que não fossem aquelas que me fizessem sentir bem e feliz, aquelas que me agradam na forma de apresentação e no assunto abordado. Aprendi que algumas coisas desconfortáveis precisam ser enunciadas com firmeza e recebidas com sentimentos por vezes incômodos. Provocar crise no espectador pode ser uma forma de aproxima-lo de uma discussão séria, como foi o caso da experiência com a prisão, que será abordada em outra seção. Foram gerados espetáculos difíceis de fazer e de ver. Contudo, afetar o espectador não é algo sem limites, também era de nossa responsabilidade cuidar da integridade físico-emocional do público e nossa, nem ele nem nós ficávamos ao abandono. Queríamos

afetar a subjetividade do espectador para discutir sobre as questões da vida com o intuito de ampliar debates e não de sucumbir pessoas à tristeza e à desesperança.

O espectador da Sílvia é muito diverso. É aquele que frequenta teatros, os sem teto, os que frequentam dança, aquele que está sentado num banco de braça, os encarcerados, doentes, loucos, funcionários públicos em seus ambientes de trabalho. No CEM fazíamos danças que iam ao encontro do espectador. O CEM foi, antes de tudo, uma reformulação de sujeitos.

A1

AREIA

AREIA é minha Dança Desabafo

Foto-Dança de confinamento

Foto-Dança do self, feita por self com um aparelho celular

Não é um registro de dança

A2

É uma dança feita para a fotografia (self)

Cada fragmento é uma dança de 10 segundos

AREIA é a coreografia e a fâscia da tese

Tecido conjuntivo fibroso que

cobre e interpenetra estes escritos

A3

Meus interesses teórico-práticos, dos últimos dezesseis anos, referem-se à dança e sua relação com os espaços urbanos. No entanto, precisei voltar para o espaço do confinamento como uma condição para criar. Antes da pandemia da COVID-19, fui acometido por uma série de ataques de pânico e, como parte do tratamento, iniciei o processo de ensaios do que veio a ser a foto-dança AREIA. Quando comecei a retomar minha independência e a sair do isolamento, a pandemia modificou o mundo e iniciou-se outra longa fase de reclusão (desta vez coletiva). Dançar no, com e o confinamento foi algo inevitável por mais de três anos.

O quarto de dormir virou o espaço de criação, um ambiente que reforça o confinamento como área para inventar. O quarto é o isolamento dentro do isolamento, o canto para onde me recolho dentro da casa, o lugar onde saio do estado de vigília e do auto policiamento. O lugar onde durmo e acesso meu inconsciente através dos sonhos.

Comecei a ir para a sala de ensaio (meu quarto desmontado e remontado depois de cada seção/ensaio) e trouxe a areia comigo, elemento que me suscita por quase uma década diferentes processos de criação em torno da precariedade. Dançar e escrever na areia tornou-se um evento em série.

A4

A palavra coreografia surge impressa pela primeira vez no início do século XVIII, em um livro escrito por Raoul-Auger Feuillet, sob o reinado do Rei Luiz XIV, o Rei Sol, na França. Isso aconteceu quando a dança foi colocada em uma sala, capturada, sistematizada e transformada em arte, conforme disse André Lepecki no encontro COREOGRAFIA, DRAMATURGIA, PANDEMIA: UMA CONVERSA, organizado pela Escola de Arte Dramática da USP, em setembro de 2020. Lepecki argumenta que, na perspectiva da história da dança, “com certeza existe uma relação direta, não abstrata, entre a fundação da coreografia [] e o confinamento”¹.

Desta maneira, a dança enquanto arte seria feita de coreografias montadas no espaço de confinamento, o que não é incomum na atualidade, quando ela é produzida e repetida na sala de ensaio ou no estúdio, geralmente com paredes brancas e chão liso. Para muitos, ainda hoje, este é o espaço ideal para dançar. Contudo, muitas danças, no contexto da arte e além dele, são produzidas nas ruas, nas praças, na floresta e nas comunidades. Outras foram para cima dos prédios, como a coreografia Roof Piece (1971), de Trisha Brown. Qualquer ambiente pode ser adequado para a dança.

Areia é um elemento precário, feita de rochas degradadas, utilizada como base na construção civil, na proteção contra enchentes e tiroteios, na produção de vidro, para abafar uma chama e também como matéria prima de um artesanato cearense que engarrafa paisagens.

A5

As dunas se movem de lugar porque a areia se desloca com o vento. Lagoas imensas do Ceará, nas quais eu me banhava na infância, desapareceram engolidas pelas dunas. Parte do deserto do Saara voa por correntes aéreas até a Amazônia, nutrindo o solo da floresta (PRENNI: 2009). Por sua vez, o desmatamento pode alterar totalmente o regime das chuvas, comprometendo a chegada dos nutrientes africanos que vêm pelo ar através dos rios aéreos (KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce: 20015). A foto-dança AREIA é uma metáfora daquilo que carrega diferentes memórias, tapa zonas, revela e nutre lugares. É um processo de constante reacomodação.

Eu comparava a estratificação do caráter com a estratificação dos depósitos geológicos, que também são história solidificada. Um conflito, combatido em determinada idade, sempre deixa atrás de si um vestígio no caráter do indivíduo. Esse vestígio se revela como um enrijecimento do caráter. Funciona automaticamente e é difícil de eliminar. [] Cada um desses estratos da estrutura do caráter é uma parte da história da vida do indivíduo, conservada e, de outra forma, ativa no presente. A experiência mostrou que os conflitos antigos podem ser bem facilmente reativados pela liberação desses estratos. [] Essa couraça podia estar na "superfície" ou na "profundeza", podia ser "tão macia quanto uma esponja" ou "tão dura quanto uma rocha". A sua função em todos os casos era proteger o indivíduo contra experiências desagradáveis. Entretanto, acarretava também uma redução da capacidade do organismo para o prazer. Experiências de vários conflitos compunham o conteúdo latente da couraça (REICH: 1975, p. 76)

A AREIA é uma dança de quebra/esvaziamento da garrafa.

AREIA é uma dança da borda, do limbo, da sustentação.

AREIA é um rito de desmanche da paisagem que me constitui.

AREIA é um redesenho, um deslocamento.

A7 AREIA - rocha degradada.

AREIA - exposição dos estratos das rochas degradadas.

AREIA - inconsciente.

AREIA - materialidade da história

Paisagem de AREIA engarrafada - couraça.

O artesanato cearense que desenha paisagens dentro de garrafas, com areia colorida, é uma imagem que me ajuda a pensar sobre o que nos constitui subjetivamente. De certa maneira, somos engarrafados pelas redes de sistemas com as quais somos formatados: família, escola, igreja, mídia, cultura. Antes de nascermos, já temos uma 'paisagem' pré-projetada (BUTLER: 2015).

A8

Minhas primeiras experiências conscientes e intencionais em torno/ em busca de liberdade, ocorreram nas travessias que fazia pelas dunas até chegar nas falésias de Morro Branco. Descia pelos seus labirintos até cair no mar. Depois de exaustivas caminhadas intercaladas por banhos doces (das bicas) e salgados, visitávamos (familiares) os parentes na vila, onde eu adorava ver a produção dos artesanatos locais: a renda e o engarrafamento de paisagens, feitas com areia colorida retirada das falésias. Depois, atravessávamos novamente as dunas em direção ao sítio dos tios no meio do mato, em Beberibe. Era no percurso, de ida e volta, onde (quase) tudo acontecia, onde o exercício da minha liberdade ganhava ênfase, onde a formação do meu caráter subvertia as expectativas externas.

A9

Para me proteger do sol e do vento, intensos e constantes no Ceará, algum adulto sempre me vestia com sua camiseta e me cobria com uma canga desde a cabeça. Com isso, um grande desejo barrado se realizava: usar vestido e ter cabelo grande. Correr e saltar no precipício das dunas, cair no abismo confortável, sentir frio na barriga com os tecidos voando. Comecei a perceber que ao driblar alguns protocolos sociais, eu poderia realizar pequenos atos de rebeldia, os quais podem ser definidos como simplesmente ser eu, sem a pressão de ter que caminhar, falar, gesticular e desejar como um menino. Nas dunas, eu me desfazia ao mesmo tempo em que me refazia. AREIA é uma foto-dança de montagem e desmontagem. A percepção que tenho sobre mim é a de um corpo que se constrói se desfazendo, que está em constante processo de realocação. A camiseta e a canga abriam caminho para o desfazimento temporário da vigilância em torno da minha performatividade (BUTLER: 2015) e do meu caráter (REICH: 2001).

A lei repressiva não é externa à libido que reprime, mas reprime na medida em que a repressão se torna uma atividade libidinal. Além disso, as interdições morais, especialmente aquelas que se voltam contra o corpo, são elas mesmas sustentadas pela atividade corporal que visam cercear. (BUTLER: 2017, p.53).

AREIA é o desfazimento do processo de sujeição de um corpo gay enrijecido em um contexto evangélico radical.

A10

A sujeição é, literalmente, a feitura de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual um sujeito é formulado ou produzido. (BUTLER: 2017, p.82). Os esforços repetidos de sacrificar o corpo, os quais se tornam afirmações repetidas dele, também são esforços para defendê-lo contra tudo o que "arrisca" [] Desse modo, podemos ver uma prefiguração da neurose, e talvez uma modalidade específica de pânico homossexual, nas formas de censura e mortificação. (BUTLER: 2017, p. 52).

A11

Para Willelm Reich, criamos couraças para nos proteger das ameaças externas (REICH: 2001), como é o caso dos caramujos e das tartarugas. Contudo, quando esta couraça fica rígida demais, a locomoção fica comprometida. Estas couraças podem contribuir para a formação de sintomas neuróticos, por exemplo. Pode se apresentar como um enrijecimento muscular e afetivo. Na infância e na adolescência, eu era forçado a enrijecer meus gestos, atenuar a sinuosidade da minha caminhada, falar baixo ou não falar para esconder minha voz fina. Tratava-se de proteger minha integridade física. Misturado com outros eventos, isso foi travando meu corpo até que vivi minha primeira temporada de surto neurótico grave, entre oito e onze anos de idade. Fui o que chamamos de criança viada. Eu era altamente afeminado e desejava ser menina. Não lembro de querer ter vagina ou de rejeitar meu pênis, mas negava tudo o que era imposto a mim do universo dito masculino. Detestava jogar futebol, não sabia brincar com os meninos, temia brincadeiras de luta, tinha desinteresse total em videogame e carrinhos.

Às vezes, conseguia me esconder/desaparecer no quarto e criava bonecas com tudo o que desse para improvisar um cabelo: espiga de milho, folhas da cenoura, tiras de pano. Colocava camisetas na cabeça e montava meu próprio cabelo grande e, com isso, experimentava gestos que meu imaginário julgava femininos: jogar o 'cabelo' de um lado para o outro, fazer um coque, fingir que tira um fio do canto da boca e caminhadas com coluna arqueada que faziam o "cabelo" balançar.

A12

Minha família materna é tradicional brasileira católica e a paterna é evangélica radical de direita. A opressão familiar sobre meu corpo viado era, de um lado amena e do outro bastante incisiva. Cresci com a ideia de que não era livre para ser o que eu queria. Estou falando dos anos 80's e 90's, quando não haviam debates sobre gênero em praticamente lugar nenhum do meu entorno e não era nada razoável uma criança afeminada como eu nos espaços de socialização no estado do Ceará. Minha presença causava grande incômodo.

A13

Apenas em 1984, a Associação Brasileira de Psiquiatria deixou de considerar a homossexualidade uma doença; ou seja, algo que não ameaça a sociedade. Com isso, repressões constantes, em todos os espaços sociais, elaboravam meu corpo e constituíam meu caráter, nos termos de Reich. Para me proteger, desenvolvi uma suposta masculinização como minha grande couraça. Copiava trejeitos, gírias, modos de falar, de vestir e se comportar dos rapazes. Entre as causas mais abominadas pelos evangélicos de direita, a homossexualidade masculina provavelmente está no topo. Curiosamente, quando eu era criança, meus tios paternos, todos crentes fervorosos, divertiam-se pegando no meu pênis e buscavam alegria na medida em que isso me irritava e agoniava. O ápice da 'brincadeira', o gozo deles, era justamente quando eu entrava em estado de surto e chorava, aos gritos, para que parassem. Neste ponto, eles se satisfaziam. Reprimiam minha homossexualidade por meio da vigilância em torno da minha voz, vestimentas e trejeitos; no entanto, gozavam com a 'brincadeira' clássica das bichas: a pegação.

A14

Um dos sintomas do pânico é o medo de expropriar-se do próprio corpo. A Dança Desabafo, desde meus primeiros experimentos no CEM, com a Sílvia Moura, funciona para mim como uma forma de desatar os nós da garganta e reestabelecer o corpo no próprio corpo. Ajuda a desmanchar as couraças e a reativar o que Suely Rolnik chamou de “corpo vibrátil”, essa energia que nos anima (ROLNIK: 2018). Em AREIA, esta reativação pode ser feita pelo ato de esvaziar o quarto, enchê-lo de areia, dançar, escrever ou apenas deitar e descansar sobre, sob e entre os grãos.

A15



A16



A17



A18



A19



A20



A21

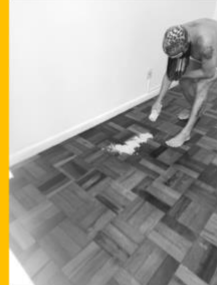
Montar

Deslizar

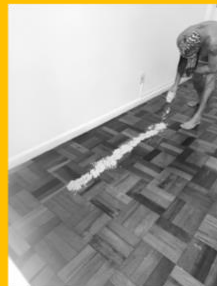
Ciscar

Desmanchar

A22



A23



A24



A25



A26



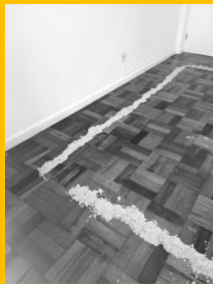
A27



A28



A29



A30



A32



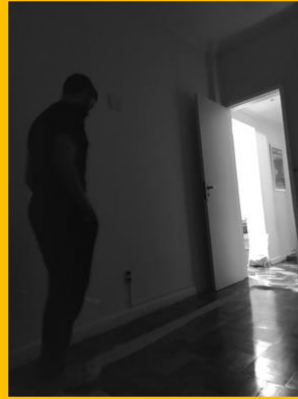
A31



A33



A34



A35



A36



A37



A38



A39



A40



A42



A41





A43

“Eu vi a palavra comer
a alma das pessoas
lentamente.”
Sílvia Moura

Prólogo

Um pensamento arquipelágico é um pensamento do tremor, que não se projeta de um só e impetuoso impulso em uma só e imperiosa direção; ele explode em todos os horizontes, *em todos os sentidos*, o que é o argumento tópico do tremor. Ele distrai e desvia as imposições dos pensamentos de sistema. (GLISSANT, 2014)

Noite de lua nova em outubro de 2020. Depois de três semanas acampado no meu sítio em Diogo, recebi a visita de um vizinho, professor de capoeira angola do distrito. O lugarejo situa-se na Linha Verde - litoral norte da Bahia - e é formado por mata, rio, duna e mar. Estava escuro e levei um susto quando ele apareceu, repentina e discretamente, dentro do raio de luminosidade em torno da fogueira. Não o vi nem o ouvi chegar. É uma região de plantas com espinhos venenosos, escorpiões, aranhas e cobras peçonhentas. Com isso, o ambiente sugere que caminhemos com cuidado, delicadeza e precisão a fim de driblar um possível acidente. Rimos do meu olho arregalado, assustado com sua súbita aparição, e sentamos para conversar em mobílias improvisadas com três pedaços de tronco de coqueiro: dois paralelos no chão e um transversal sobre os de baixo.

Enquanto alimentava o fogo, contei-lhe sobre a alegria sentida por encontrar tantos bichos: um tatu apareceu embaixo da rede, vaga-lumes piscam no brejo, dois tucanos sobrevoaram a trilha que leva ao rio. Galos, galinhas e pintos de outra vizinha aparecem, pelo menos, duas vezes ao dia para ciscar o terreno; o que aduba a terra e mantém alguns animais perigosos afastados de onde ocupamos. Quando eu falei sobre minha surpresa ao ver grande quantidade e variedade de aves locais, ele me interrompeu e disse que algumas espécies são

migratórias, não estão dentro do mapeamento das aves da região; são desta e de outras localidades. São do trânsito, movimentam suas asas e esticam seus mapas. O vizinho foi embora e eu me recolhi na barraca ouvindo os sons da mata, pensando nos possíveis percursos daquelas aves. Na manhã seguinte, iniciei a leitura do livro *O pensamento do tremor*, de Edouard Glissant. Para minha surpresa e arrepio, a primeira frase é a seguinte: “Imagine o vôo de milhares de pássaros sobre um lago da África e das Américas.” A emoção causada por esta confluência reverberou durante toda a leitura da obra, iniciada no meio do mato e finalizada na cidade grande.

...

Esta escrita tem a forma de um processo, um gesto de avizinhamo com a Dança Desabafo repleto de riscos, um aceno míope, pois estou falando com uma artista que está viva - a Sílvia Moura - e em constante movimento. Sem começo, meio e fim; sem clímax ou amarrações; sem linearidade ou cronologia, é mais ou menos assim a coreografia desta tese fragmentada. Por meio de pequenas narrativas de experiências vividas, trato neste prólogo a respeito do tremor do corpo. Falo daquilo que provoca o tremor e dos afectos⁹ da experiência de tremor como meio de advertir ao leitor sobre o percurso de montagem desta tese difusa, que aponta para diferentes situações, que mergulha em uma zona abissal e deslisa apenas na superfície de alguma passagem.

⁹ Para Deleuze e Guattari, os afectos não se confundem com afeição, tem mais a ver com uma vibração, com uma continuidade do que com um sentimento.

Esta escolha se deu por que é mais ou menos assim que eu percebo a Sílvia e, também, pela característica arquipelágica desta pesquisa. A escrita já tentava acompanhar o caos da Sílvia, mas o pensamento do tremor glissantiano me apareceu depois, provocando em mim uma sensação de representatividade, de reconhecimento e de alegria. A cada novo encontro, a cada descoberta, a cada crise, com cada diferença estes escritos foram e são abalados.

O ponto de tangências das seis experiências narradas a seguir é o tremor como algo que, em contato com a diferença, desorganiza o corpo. A primeira aborda efeitos da energia de um raio; a segunda versa sobre o corpo exorcizado; a terceira se refere ao tremor que desestabiliza a História oficial (colonial); a quarta é uma citação sobre uma dança de tremor; a quinta levanta a hipótese de que Salvador é uma cidade em Tremor e a sexta apresenta a Dança Desabafo como uma experiência de tremor.

Para-raios

Eu e meu marido bebíamos cerveja na varanda de um bar de esquina, em um recinto de classe média, quando um raio caiu nas imediações. Por conta da proximidade, luz e barulho se deram quase ao mesmo tempo. A descarga elétrica, literalmente, estremeceu todos os corpos presentes ali. Por alguns instantes, ficamos mudos, surdos e repetindo o mesmo “fóssil em movimento”: boca aberta e mãos no peito. Passado o susto, a clientela, que antes sequer se olhava, começou a interagir e descrever suas experiências com a forte descarga elétrica no corpo,

modificando o comportamento hostil anterior. Não havia mais zoneamento de grupos separados; cadeiras e mesas estavam espalhadas. Começou uma chuva torrencial e não era mais possível sair. As bocas-de-lobo entupiram com lixo e as ruas alagaram rapidamente. Em poucos instantes, o chão do bar ficou submerso. Todos com o pé na água, falávamos repetidamente sobre os efeitos do raio. Em série, repetíamos o gesto da mão sobre o peito, um gesto de quem confere consigo mesmo(a) se o corpo está em ordem. E não estava, nada estava em ordem, provavelmente o que possibilitou a interação em um lugar propenso à separação. Percebemos nossa precariedade e isso modificou nossas ações. Considerando a precariedade um dado geral dos corpos, o que nos caracteriza como seres co-dependentes (BUTLER, 2015), será que a experiência indubitável de reconhecer a precariedade do corpo foi o que descodificou, ainda que momentaneamente, uma estrutura de comportamento que tem como base a separação social?

Tremor e fé

A fé movimenta estruturas, cria e pavimenta novas disposições. De quem a fé está à serviço? Do meu ponto de vista, não é mais possível pensar o Brasil sem conhecer o protestantismo em sua diversidade, complexidade e atualizações. Ouso dizer que nenhum projeto educacional, político, cultural, artístico ou religioso fez um trabalho de base tão ramificado e eficiente como os evangélicos fazem na contemporaneidade brasileira. Ocupam a floresta, os presídios, os ônibus, as redes de comunicação, a política, tribunais, salas de aula, consultórios entre

outros. Como o monoteísmo é uma de suas principais características, geralmente, são intolerantes com tudo o que se diferencia da sua fé. A partir do momento em que uma perspectiva monoteísta, reproduzida por evangélicos de direita, passou a ocupar o governo, intensificou-se um exorcismo nacional. Ritos são realizados para expulsar tudo o que é considerado desviante; um exemplo evidente foi a retirada de importantes nomes da lista de personalidades negras, anteriormente reconhecida pela Fundação Zumbi dos Palmares, atualmente presidida por um “capitão do mato”. Um trauma coletivo desta magnitude não é algo simples de tratar, talvez nem seja da ordem do possível. Eu era muito afeminado quando criança e a família do meu pai é neopentecostal. Evidentemente, esta é uma composição traumática. Sofri diversas sessões de exorcismo. Adultos apertavam e balançavam minha cabeça, sacudindo todo o meu corpo franzino. Gritavam palavras de ordem contra os demônios que, supostamente, haviam me possuído. Assunto difícil de lidar, seja na clínica ou na família; porém, muito pior na esfera da política governamental. Ultimamente, pensar na violência religiosa que sofri, representa reviver um trauma de forma mais ampliada, pois sua reprodução se dá nas estratégias dos mais altos cargos da política brasileira. Um exorcismo generalizado. Um terremoto artificial que aniquila o que é desviante e politeísta. O paraíso da devastação. Para desespero da minha família paterna, minha avó materna era umbandista e dedicava frequentes rituais em função da minha sorte. No meio de muita tensão familiar, fui salvo de uma vida zumbi. Tive roupas queimadas por terem sido

defumadas com ervas, um animal de estimação queimado vivo sob o argumento do mesmo estar endemoniado. O inferno não está abaixo de nós. Cresci entre dois mundos muito distintos, onde um deles é radicalmente contra o outro e investe toda ordem de violência discursiva e física sobre o outro. Ao meu ver, não é mais possível pensar no Brasil sem conhecer os engendramentos do mundo *gospel*. No entanto, apresenta-se aqui um tremor muito diferente do proposto por Glissant. Em um lado, o tremor como resultado de uma ação violenta que gera trauma e paralização; do outro, o tremor enquanto diálogos entre diferenças que criam novidades inesperadas e mobilizações.

Outra História

No Recôncavo baiano existe uma manifestação cênica secular chamada Nego Fugido. Encenada todo domingo do mês de julho, com uma duração entre 4 e 5 horas por dia, desenvolve-se numa espécie de deambulação pelo quilombo chamado Acupe, que quer dizer Terra Quente. O Nego Fugido¹⁰ apresenta outra perspectiva em torno da carta de alforria e contradiz a suposição de que a abolição foi uma benevolência da Princesa Isabel. Tratando-se não de um ato de caridade, mas de uma rendição decorrente de uma batalha perdida. Uma manifestação composta há mais de duzentos anos e que não separa história, dança, música, teatro e

¹⁰ Monilson dos Santos Pinto interpreta o capitão do mato e tem uma pesquisa sobre o Nego Fugido. Segue o link da sua dissertação de mestrado, mais que necessária para quem quiser abrir-se à outras perspectivas históricas: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115853/000806554.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

espiritualidade. Experiência que é contada nas ruas, nas portas das casas, sem percurso previamente combinado e que cria jogos de medo e curiosidade. Evidencia, inclusive, o abandono do poder público a cada esgoto a céu aberto pelo qual atravessa, não deixando-nos duvidar das atualizações coloniais na contemporaneidade. Provoca quem faz, quem acompanha e, inclusive, quem rejeita esta outra perspectiva histórica. O tremor é uma corporalidade presente na maioria das personagens, especialmente nas negas - escravos fugitivos, geralmente interpretados por crianças - e nos caçadores. Com a língua extremamente vermelha para fora da boca, os olhos revirados em transe, tremem. Uma situação de tremor das negas se repete constantemente, servindo como marca que liga e separa as cenas. Quando capturadas, estas personagens são alvejadas pelos caçadores e tremem no chão até a morte. Todos os integrantes precisam interpretar as negas, é uma espécie de 'iniciação'. Contudo, é comum encontrar um caçador sozinho em um beco, distante da aglomeração e flagrá-lo com sua enorme saia de palha de bananeira, olhos revirados, língua em babas vermelhas e com o corpo tremendo. Vivenciar o Nego Fugido pode estimular diversos abalos na maneira como compreendemos o corpo, a história e as artes. É um terremoto para a História Oficial (colonial).

Piranha

No espetáculo de dança *Piranha*, o coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz passa quarenta e cinco minutos tremendo no mesmo ponto, próximo de uma das bordas do palco, cuja iluminação provoca sombras do corpo no próprio corpo. Face desfocada,

borrada como as pinturas em movimento do Francis Bacon. Ao pensar neste espetáculo, lembro de como fiquei ofegante na poltrona do teatro, ele vibra em mim como vertigem e náusea. Suor frio em ar condicionado congelante. Recordo do constrangimento que sentia por conta do volume sonoro das minhas expirações. Era como se, de instante em instante, eu precisasse me aliviar. A maioria das tentativas de descrever o que vivi ao ver esta obra, oito anos atrás, resultou em um parágrafo insólito. Depois de algumas insistências tendo apenas a minha memória como fonte, recorri ao resumo do trabalho no site do artista, o que funcionou como um dispositivo que ajudou a construir uma fabulação composta mais por sensações do que por cenas.

Piranha é a metáfora de um corpo em reclusão. Ele se agita nevrálgicamente, entre uma dinâmica voluntária e involuntária, sitiado por uma composição de ruídos digitais. O fluxo de movimento que se enreda sob um feixe de luz desdobra, em seu próprio corpo e no espaço cênico, as variações sutis de uma guerra, de uma possessão, de um susto, de uma morte.¹¹

Sobre o tremor que borra a face, reflito com o trecho de um livro da Judith Butler¹², onde a autora aborda um caso para explicar sobre o rosto. A situação seria: uma fila na frente do portão de um campo de concentração, onde o trepidar das costas enuncia algo no momento em que chega a vez de receber a notícia esperada. Da fila, só é possível ver a nuca de quem está na frente, o tipo de tremor das omoplatas enunciará a morte ou a sobrevivência do ente querido. A emoção não é algo necessariamente relativo à face, como apontavam as teorias de Darwin

¹¹ <https://www.wagnerschwarz.com/piranha>

¹² BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

¹³ ¹⁴. Pouco se via a face do dançarino, imagem opaca e sem forma definida, o tecido da camiseta possuía uma trama cujo caimento dava a ver o mínimo movimento do tronco. Dança como imagem de tremor. Dedos soltos nas mãos, ultra relaxados, poderiam lançar-se no público a qualquer instante. Seríamos nós, espectadores, a Piranha? Em prontidão para devorar o artista?

Salvador cidade em tremor

Migrei de Fortaleza para Salvador em 2005 a fim de estudar dança, o que provocou um desvio radical na minha forma de estar no mundo, gerando um desmoronamento das minhas estruturas de pensamento, de corpo, de cultura. Levanto aqui a hipótese de que Salvador pode ser uma cidade em tremor, uma cidade que abala o que é fixo e que deixa nua as suas e as nossas controversas. Um país racista como o Brasil fica em choque quando se depara com Salvador a partir da perspectiva da rua, não me refiro à Salvador do camarote. A presença negra está naquilo que vemos, comemos, ouvimos, cheiramos. Os ebós¹⁵ são comuns na paisagem urbana. Vida difícil (ou super estimulante) para os neopentecostais de direita que não toleram a cultura afro-descendente. Viver em Salvador, para quem decide se relacionar com ela, significa modificar o corpo desde o campo sutil até a estrutura óssea. O corpo se reorganiza. Vim de uma cidade plana e com ruas distribuídas em malhas com ângulos retos.

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

¹⁴ DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais.** São Paulo: Companhia das letras, 2009.

¹⁵ oferendas para Orixás e outras entidades.

Salvador é sinuosa e enladeirada, exige a ativação de outros grupos musculares nas derivas pela cidade, monta-se outra noção do corpo no espaço. A inclusão do dendê na alimentação regular modifica o paladar, a digestão, a pele, o ritmo. A transparência das águas de algumas praias, nas imediações do centro da cidade, é morada de uma grande diversidade de espécies marítimas que eu via apenas pela televisão. Não podemos perder de vista a indústria perversa que gira em torno do carnaval, não se trata de uma cidade-paraíso, mas de uma cidade de todas as intenções e tensões, “da oscilação absoluta” (GLISSANT, 2014). Salvador é uma cidade epitelial, arrepiada de alegria com os blocos afro e arrepiada de ódio com o massacre dos jovens do Cabula. Uma cidade distinta do urbanismo hausmaniano, copiado exaustivamente pelas cidades-espetáculo espalhadas pelo mundo, com ruas paralelas, retas, grandes avenidas centrais em torno de um eixo que concentra, controla e distribui poder. A pobreza é jogada para as beiradas e abandonada pelo poder público. A geologia de algumas cidades dificulta ou impede intervenções urbanas com projetos muito fechados, especialmente quando não se trata de países de primeiro mundo. Salvador é uma península de solo irregular entre o mar aberto e o Recôncavo Baiano, formando uma baía que foi habitat das baleias jubarte, exploradas durante a colonização, especialmente na construção civil. Desde sua fuga estratégica para a Patagônia, retornam para o mar aberto baiano a fim de reproduzir. Não faz uma década, flagramos ocorrências pontuais de baleias entrando de volta na Baía de Todos os Santos. As jubartes são do oceano extenso e não de uma região

específica como os Dragões de Komodo, restritos à apenas uma ilha na Indonésia. Salvador é a personificação de muitas terras, povos e tempos. Cidade de diferentes lógicas de pensamento e de incontáveis fluxos de energia.

E a terra tremeu
tremeu tremeu tremeu
O céu mudou de cor
Mudou de cor de cor de cor
Jamaica Salvador¹⁶



Corpólixocidade Foto: Paulo Winz

¹⁶ Refrão da música “E a terra tremeu”, do grupo Muzenza, sucesso nos carnavais de Salvador. Como ocorria com a maioria dos blocos afro, algumas canções eram compostas por muitos integrantes. Conversando com amigos pesquisadores na área da música, nenhum soube dizer um nome específico que pudesse ser apontado como responsável pela composição. Em 1988, Maria Bethania lançou o disco *Maria* e uma das faixas é composta por Roberto Mendes, que reutiliza o refrão citado e compõe outra canção.

Tremeu nas bases

É mais ou menos assim que saímos de um espetáculo, de uma conversa, de uma aula, de uma leitura da Sílvia Moura. Artista que teima em não se enquadrar nas normas da família, da dança, da profissão, dos sistemas de pensamento, das emoções e do comportamento. Uma dançarina, atriz, performer, escritora que cria incessantemente.

Dança como quem se compromete consigo a escrever um diário. Dança para sobreviver, segundo ela. Contudo, sua dança não é mero deleite para si, mas a maneira como ela endereça suas inquietações sobre o mundo para o mundo, chamada Dança Desabafo.

Dançar o que incomoda, dançar assuntos difíceis de tratar, dançar o que não está de acordo. Dançar com a menstruação escorrendo como linhas vermelhas que descem por dentro das pernas, ainda que a menopausa chegue. Sílvia Moura é mãe, cozinheira, bordadeira, dançarina, atriz, escritora, professora, gestora política e se apresenta em casa, no asfalto, no teatro, no porão do teatro, na praça, no hospital, na prisão, no bar, na festa, de manhã, de madrugada, com chuva ou sol a pino. As criações da Sílvia são compostas por todos esses territórios, zonas que aparecem ou submergem de acordo com as marés.

A Sílvia dança sobre assuntos pessoais que, na maioria dos casos, são de ordem social. Sua indignação com a urbanização devastadora é um problema global, nem pessoal dela tampouco da cidade de Fortaleza, onde vive. Seu desabafo pergunta o tempo todo onde está nossa

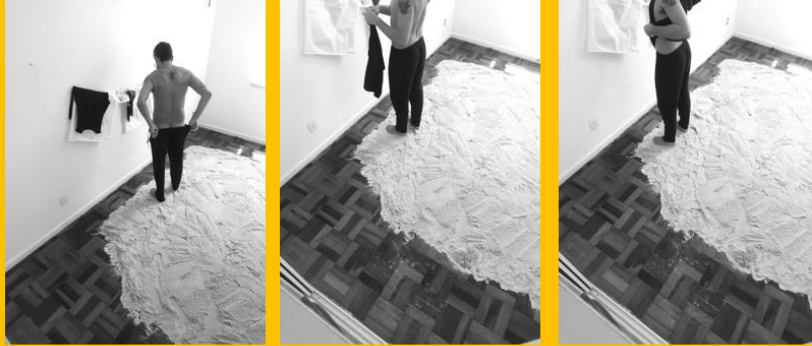
responsabilidade não só com a humanidade, mas, também, com a fauna e com a flora. Sua dança nos faz tremer nas bases por nos tirar da zona de conforto estético, político, artístico, poético, ideológico. Ela é a bússola que nos guia nesta viagem subterrânea chamada Dança Desabafo: uma poética da sobrevivência, repleta de relevos, buracos, caos, devaneios e imprecisões.



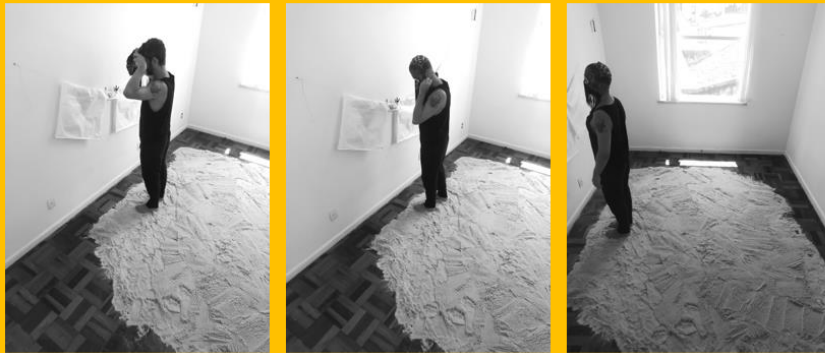
A44

Buquê de facas

A45



A46



A47



A48



A49



A50



A51



A52



A53



A57



A55



A56



A54



A58



A59



A60



Começou como um fio desencapado
e agora corre como água de rio
que não tem porque parar...
e segue...

Sílvia Moura

Noiva com buquê de facas

Em 2008, Marcelo D2, que não tem ‘papas na língua’, lançou a música *Desabafo* com samples de *Deixa Eu Dizer*, sucesso no início da década de setenta, em plena ditadura militar brasileira, interpretada pela cantora Claudia, hoje Claudya.

“Deixa, deixa, deixa
eu dizer o que penso dessa vida
preciso demais desabafar”,
e segue D2 com sua versão:
“Ok, então vamo lá, diz
Tu quer a paz, eu quero também
Mas o Estado não tem direito de matar ninguém
Aqui não tem pena de morte, mas segue o
pensamento
O desejo de matar de um Capitão Nascimento”.

À beira de

Lá estava ela, em um vestido de renda branca;
linda! Cabelos grisalhos arrumados com um coque. A



noiva caminha em cima de uma mesa.

À beira de Foto: Edvan Monteiro
Nas bordas, pequenos objetos frágeis, à beira da queda, necessitam da proteção do público que está sentado no entorno, como em uma sala de jantar. A noiva segura um buquê de flores de plástico. "Muitas plantas ao redor", diz



ela, "todas de plástico". Enquanto atravessa o corredor do matrimônio, as pessoas a acompanham com o olhar, também de plástico, segundo sua descrição.

A noiva percebe a cilada na qual está se metendo, joga as flores, pega um conjunto metálico, monta e ergue um buquê de facas: "-Com esse eu caso! Quem topa? Quem pega esse buquê?" A noiva arremessa o buquê de facas por cima e para além do público.

Esta é uma cena no início do espetáculo *À beira de*, da artista cearense Sílvia Moura. Trata-se de um sonho que se repetiu mais de uma vez e ela o apresenta/revive em cena. Em sua narrativa, fala sobre os três casamentos que viveu e sobre a falta de

vontade de viver um quarto. Com muitas ressalvas, poderíamos dizer que ela faz em cena, mais ou menos, o que pode acontecer em uma análise classicamente freudiana: revisita um sonho (onde se agitam informações do inconsciente), relaciona-o com a realidade e, a cada vez que o conta/dança, novas informações podem aparecer. Na página 77 do *A interpretação dos sonhos*, Freud sobreavisa:

Não se devem assemelhar os sonhos aos sons desregulados que saem de um instrumento musical atingido pelo golpe de alguma força externa, e não tocado pela mão de um instrumentista; eles não são destituídos de sentido, não são absurdos; não implicam que uma parcela de nossa reserva de representações esteja adormecida enquanto outra começa a despertar. Pelo contrário, são fenômenos psíquicos de inteira validade - realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia dos atos mentais inteligíveis de vigília; são produzidos por uma atividade mental altamente complexa. (FREUD, 2010. P.77)

A Dança Desabafo da Silvia não é uma fala decorada, um texto previamente escrito, ensaiado e depois dito. Na cena que acabo de descrever, há um sonho que se repete e uma narrativa contada espontaneamente; alterada pelo cansaço, pela ansiedade, pela raiva, pela alegria presente no dia da performance, pelo deslocamento geográfico e, principalmente, pela variação de público.

No Livro *Cartografia Sentimental*, a curadora e psicanalista Suely Rolnik monta uma cartografia analisando diferentes tipos de "noivinhas". "Por que 'noivinhas'?" Ela pergunta no final:

É que se trata de processos de desterritorialização da subjetividade (e, indissociavelmente, das práticas e discursos) que ganharam, a partir de um certo momento (em torno da instalação da mídia e, mais ainda, da informatização do planeta), e uma velocidade nunca antes conhecida e que se acelera cada vez mais. E nisso tudo as mulheres são das que mais se desterritorializaram. [] Todas as cartografias estão ultrapassadas: a noivinha aqui é figura emblemática deste processo.(ROLNIK: 2016, p. 232).

A noiva da Sílvia, assim como as de Rolnik, problematiza a soberania da heterossexualidade compulsória que media praticamente todas as relações, representada na forma espetacular de um contrato, o casamento. Os trabalhos da Sílvia são estruturados mediante experiências vividas por ela. Diferente de representar uma heroína ou a vida de uma personagem, suas vivências e questões são coreografadas e compartilhadas, de perto, com o público.

No início do espetáculo *À beira de*, ela situa o público dizendo assim (no dia em que eu assisti em Salvador ela não disse):

Eu conto histórias. Histórias vividas, não histórias inventadas, de ouvir dizer. Eu conto histórias pelas quais eu passei. Eu conto histórias para não esquecer quem eu sou. Hoje eu vou contar algumas. A ordem do tempo não importa, o que importa, quando eu escolho uma história, é a quantidade de memórias e lembranças que ela me traz.

Aqui há uma diferença crucial com o *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. No filme, o jogo está justamente em criar dúvidas entre os relatos serem representações de experiências de outras pessoas, um caso fictício ou um desabafo de quem viveu aquela experiência. Três aspectos do compartilhamento que envolvem afetos muito distintos. A obra da Sílvia não se confunde com a ficção, ainda que não represente a realidade tal e qual, como se isso fosse possível. Contudo, também não é do tipo documentário. Funciona mais parecido com o nosso inconsciente, faz livres associações que por vezes podem parecer absurdas, outras vezes apresentam ideias objetivas e evidentes.

Mais ou menos como no desabafo, uma análise acontece com a construção de uma narrativa sobre a

própria história em uma cena de interpelação; narra-se para alguém que, no caso, é o psicanalista. A fidedignidade da narrativa com o fato provocador de desconforto importa menos do que a maneira como é dito. A cada vez que se narra o mesmo evento, este será expresso de formas diferentes, podendo gerar *insights* inesperados, fazendo emergir memórias surpreendentes a cada nova abordagem sobre o mesmo assunto. Mais ou menos como acontece quando re-encenamos o mesmo espetáculo; onde, a cada apresentação, a cada espaço diferente, outras questões e movimentos podem surgir.

...

Com o avanço do assalto que a extrema direita tem realizado pelo mundo, percebemos grande ênfase em discursos se moldando e apresentando sinais de repressão das opiniões que sejam divergentes. O ódio pelas diferenças expresso verbalmente, como podemos constatar no atual Brasil, mostra que muita gente estava com um **nó na garganta**, diferentes tipos de nós. Uns querendo assegurar um país que caminhava lentamente para realidades mais justas; outros se despindo do pudor em assumir o próprio racismo, machismo, homofobia, ódio ao pobre e insultando o diferente de forma explícita (na rua e nas redes sociais). Outros ficaram mudos por vergonha ou trauma. Todos os casos são motivos de preocupação e portadores de sintomas específicos. Acabou a falsa imagem do brasileiro alegre, amigo e acolhedor. Este Brasil morreu. Ailton Krenak (2019) entende que há diferentes fins de mundo. Para alguns indígenas o mundo acabou com a chegada dos europeus há 500 anos, para outros o

mundo acabou com a chegada do garimpo na década de 50.

Sabemos agora que vivemos em uma sociedade tóxica (do agrotóxico nos alimentos às reações inflamadas que vemos espalhadas em todos os lugares); nos intoxicamos comendo e vendo postagens geradoras de discursos de ódio pelas redes sociais. Nosso corpo vive à beira de um colapso.

O poder do discurso pode mobilizar forças estupendas; no entanto, seu anestesiamiento pode provocar impactos graves nas sociedades e em seus indivíduos. É por meio da linguagem que mais diretamente podemos trocar informações e debater sobre elas. É, inclusive, por meio da linguagem que a lei se efetiva. Somente quando o juiz diz a sentença é que a coisa dita toma um sentido performativo, quando dizer e fazer são indistintos. O filósofo da linguagem John Langshaw Austin nos apresenta sua teoria dos atos de fala com alguns exemplos. Um deles diz respeito às noivinhas: “aceito esta mulher como minha legítima esposa”. Neste caso, o que se faz “não é *descrever* o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo” (AUSTIN: 1990, p.24). A partir do ato falado “aceito”, um vira posse do outro, o que em muitas culturas é assumidamente um negócio, quando o homem compra, literalmente, uma esposa, ainda que se trate de uma criança, comum em algumas culturas.

O discurso é utilizado como regulação e controle durante toda a vida e em todos os aspectos dela (FOUCAULT, 2010). Antes de um bebê nascer lhe é destinado um gênero ou outro, um nome, o que

implica em uma série de padronizações socialmente pré-estabelecidas. Uma educação marcada pelo medo e pela culpa, tipicamente cristã, utiliza a expressão “não pode” em substituição da experiência corporal que pode dar certo ou não; “não pode” sujar no lugar de sujar para aprender a limpar, “não pode” ultrapassar esse limite ao invés de cair e aprender a levantar; “não pode mentir, senão Deus castiga”; “não pode transar” com desconhecido. Há também aquilo que, convencionalmente, pode-se ou não dizer à mesa (não à: escatologia, ao erótico, à política). Nossa linguagem e nossas experiências são podadas e não espontâneas, controladas por uma moral maior, histórica e cultural, que, por meio da linguagem, estabelece suas regras (faça), vigia (estás fazendo?) e controla (faça assim), como formulou Foucault em *Nascimento da biopolítica*¹⁷. Durante a segunda-guerra, Walter Benjamin afirma que a capacidade de narrar experiências acabou, Agamben diz que o que acabou foi a própria experiência e a urbanista Paola Berenstein (2012) sugere que ela está anestesiada¹⁸. Suponho que a Dança Desabafo pode ser uma teoria-prática do corpo que exercita o desanestesiamento, uma vez que pode elaborar cenicamente os conflitos

¹⁷ FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010.

¹⁸ “A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a idéia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben, que radicaliza a questão ao sugerir que seria uma expropriação da experiência. Mesmo vivendo um processo de esterilização da experiência hoje, esse processo, que, o caso das cidades contemporâneas, seria o processo de espetacularização urbana, não consegue destruir completamente a experiência - o que se aplica especialmente às cidades brasileiras -, embora busque cada vez mais sua captura, domesticação, anestesiamento.” JACQUES: 2012, p.19-20.

que nos constituem. Dança como ação que desata os nós da garganta.

...

DEVANEIO: a fala como economia do corpo. A confissão é uma prática católica onde a forma de se livrar da culpa, causada por atos abominados pela moral cristã, se dá por meio da narrativa, a mesma que indicará a proporção da pena, geralmente distribuída na forma de repetições numéricas de rezas pré-escritas; como ave-maria, pai-nosso, salvarainha. A intensidade da pena depende daquilo que se diz que praticou como pecado. Como será, então, que se dá a economia da pena, já que não é somente o padre quem controla isso? O fiel que confessa, confessa tudo? Algum ser seria capaz de confessar tudo, sem nenhum tipo de regulação?

...

A passagem do século 19 para o 20 foi de grande transformação, uma delas modifica para sempre os rumos da humanidade: o advento da Psicanálise. Tratar com a fala patologias que antes eram tratadas por meio de fortes medicamentos e/ou eletrochoques severos é a constatação de um avanço para a humanidade. Ouvir um corpo agoniado e, por meio de uma construção narrativa da história de quem fala, conseguir aliviar uma dor, uma paralisia, uma angústia, um tique, reduziu consideravelmente a quantidade de sofrimento vivida por quem passou do choque à narrativa e/ou do anestesiamento químico à narrativa consciente de si.

O século 18, entre outras fenômenos, é lembrado pela histeria, especialmente em mulheres, mas não só. Em muitos casos, tratava-se de mulheres precisando dizer o que pensavam, mulheres que

precisavam desabafar e eram impedidas por uma construção social heteronormativa onde o direito à voz, dentro e fora de casa, era apenas do homem. Em um mecanismo inverso ao que se encontra na cultura indígena e afrodescendente, onde os mais velhos, independente do gênero, são respeitados, ouvidos e tidos como fonte de aconselhamento. Lembro de ouvir quando criança - anos 80`s - os filhos de minha avó paterna mandarem-na calar a boca. Uma família protestante cada vez mais comum, onde a mulher é submissa ao homem que, por sua vez, utiliza a fala como instrumento de subordinação e impedimento (de gozo). Prática esta que, inclusive, se enraíza na política brasileira e quer impedir que se fale, por exemplo, sobre sexualidade nas escolas.

Falar é uma espécie de tabu (falar com a chefe do gabinete, falar com a presidenta da empresa, falar sobre os problemas pessoais em ambiente de trabalho, falar com o companheiro sobre o relacionamento com o pai, falar sobre sexo, falar sobre política, dar bom dia para a vizinhança, cumprimentar o cobrador de ônibus); provavelmente, porque, falando, seja sobre o que for, estamos falando sobre nós mesmos. Suponho que o tabu não seja falar sobre determinados temas, mas deixar vaziar quem somos enquanto estamos falando. A fala como uma questão também está presente nas artes do corpo. Não à toa, Eleonora Fabião cria a performance autoexplicativa *Converso*

sobre qualquer assunto; onde leva duas cadeiras para o espaço público, senta-se em uma delas e ergue uma espécie de placa precária, um

cartaz escrito à mão com o nome da performance. Em uma entrevista para a TV Brasil¹⁹, a artista e pesquisadora reflete sobre esta ação.

Para mim, nunca uma ação é suficiente. É necessária, mas ela não é suficiente, eu preciso de uma série para dar conta de todas as dinâmicas que eu estou a fim que aconteçam, que eu experimente e que aquele espaço experimente através das ações. Então, a primeira de uma série de ações chamadas “ações cariocas” é exatamente essa [...], onde eu pego as cadeiras da minha cozinha, eu vou para a rua, boto uma em cada braço, vou com meu chineliño, chego lá na rua, descalço meu sapato, boto uma cadeira na frente da outra, escrevo num papel “converso sobre qualquer assunto”, levanto e espero pra ver se alguém vai ter interesse de se aproximar pra conversar comigo. Eu queria a rua porque todo mundo fala ‘ah, é muito acaso acontece’... não, não acontece nenhum acaso. É só o tal do acaso; portanto, não há acaso nenhum. Há a vida na sua exuberância, há a vida na sua loucura, na sua heterogeneidade, na sua pulsão brutal. É isso que há na rua. É uma cena, mas não é uma cena. Mas é claro que é uma cena! Mas é claro que não é uma cena! Então, é isso que fica vibrando.

Desabafa o caso: a bailarina que nunca virou Star

Em setembro de 2004, Jérôme Bel concebeu um espetáculo para o Balé da Ópera de Paris. O coreógrafo e esta instituição vivem mundos completamente diferentes, segundo ele. O espetáculo é um solo cujo título leva o nome da bailarina que o apresenta: *Veronique Doisneau*.

2005, Ópera Nacional de Paris. Palco italiano ‘vazio’. Apenas cortinas nas coxias e linóleo preto que cobria todo o chão. Entra uma mulher vestida com roupas típicas de ensaio de dança: calça preta e sobreposição de duas camisas de malhas finas em tons de pele clara; calçada com uma sapatilha, carrega uma sapatilha de ponta na mão; na outra, segura uma garrafa plástica com água e uma saia de bailarina pendurada no antebraço.

¹⁹ <https://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/eleonora-fabiao-e-dramaturgia-experimental>.

“Bon soir. Je m`appelle Veronique Doisneaus”, apresenta-se. Diz que tem 42 anos, dois filhos (uma de seis e um de doze) e que dali a 8 dias se aposentaria. Esta seria sua última apresentação na Ópera de Paris. Fala sobre uma cirurgia de hérnia de disco que realizou aos 20 anos de idade e que quase a impediu de dançar para sempre. Na hierarquia do balé, onde recebia 3600 euros/mês, era o que chamam de *subject*, significa que pode dançar as duas partes: no corpo de balé e, eventualmente, em papéis solistas. “Eu nunca me tornei uma estrela”, disse ela, convencida de que não tinha talento suficiente e de que possuía um corpo frágil.

Depois de falar sobre a importância fundamental em ter conhecido Rudolf Nureyev, dança um fragmento de sua coreografia que a anima. Finaliza. Respiração ofegante e audível captada pelo microfone de lapela que a acompanha. Pega a garrafa plástica que está no chão e bebe água.

Fala que os bailados onde preferiu dançar são dos coreógrafos Marius Petipa, George Balanchine, Rudolf Nureyev e Jerome Robbins. Os que não gostou de interpretar foram de Maurice Bejart e Roland Petit, disse ela publicamente em uma apresentação oficial do Balé da Ópera de Paris. Disse, também, que aprendeu muito com Merce Cunningham; aprendeu à dançar no silêncio e estar atenta ao ritmo dos outros dançarinos. Veronique demonstra, então, parte de *Points in Space*, composição do coreógrafo. Finaliza.

Diz que realmente gostaria de dançar papéis de homens e que tinha o sonho de dançar Giselle.

Dança Giselle, termina e diz ter se inspirado em diversas bailarinas, como Yvette Chauviré, Natalia

Makarova, Dominique Khalfouni. Hoje em dia, no início dos anos 2000`s, adora assistir Celine Talon dançar. Senta-se à beira do palco, de costas para o público e vira espectadora.

Breu.

As luzes acendem e Celine Talon, também bailarina *subject*, dança um pequeno fragmento enquanto Véronique a assiste. Uma cena dentro da cena.

Agora chega o momento que é, para mim, o mais crucial do espetáculo. É revelado outro lado de uma prática inquietante no balé: as questões que passam por hierarquia, desejo e poder. Veronique conta que uma das coisas mais lindas no balé clássico é a cena de *Lago do cisne*, onde 32 dançarinas do corpo de baile dançam juntas. No entanto, com longos momentos de poses imóveis e desconfortáveis; segundo ela,

nos tornamos uma decoração humana para destacar as estrelas e, para nós, é a coisa mais horrível que fazemos. Eu, por exemplo, eu quero gritar, ou até mesmo sair do palco.

A bailarina dança, sozinha, parte do segundo ato. Sem cenário, sem figurino, sem as demais 31 bailarinas coristas, sem a *Star*. Desta vez não cantarola e pede para que Bruno coloque a música. Faz uma pose, desmancha e pede a Bruno para que aumente o volume. Não há nada de deslumbrante na cena que vemos; ao contrário, trata-se de uma situação absolutamente penosa. Minutos intermináveis de poses desconfortáveis. Ornamento humano. Bibelô que respira. Cenário vivo. Subjugação. Poder e sua falta. Desejo barrado gerador de recalque. Dispositivo para sintomas.

Depois de mostrar 9 minutos dessa cena, Véronique Doisneau desfaz uma pose, encara o público fixamente, abaixa a cabeça, levanta o olhar para Bruno e faz um sinal cortante com as duas mãos, do centro para fora, como quem diz: chega! A música para.

Ela fala que adora ouvir o público ao final dos espetáculos e agradece apresentando três formas de reverenciar enquanto recebe os aplausos.

Fim.

Só que não.

Jérôme Bel remonta este trabalho com uma bailarina do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 2005: *Isabel Torres*. As questões levantadas por Torres foram parecidíssimas com as de Doisneau, especialmente no que se refere à estrutura hierárquica do balé.

Quando saí do espetáculo na versão brasileira e encontrei minhas colegas bailarinas, elas não falavam de outra coisa a não ser sobre a identificação que sentiram com o desabafo da Isabel Torres no espetáculo dirigido por Jérôme Bel. Muitas delas eram professoras de balé na época, outras são até hoje. Afetadas pelo espetáculo, conversavam sobre como deveriam pensar suas aulas a partir dali. Quando desabafamos, falamos também de questões que atravessam outras pessoas, é neste ponto onde reside a função política e sócio terapêutica do desabafo.



Ornitorrinco

O ornitorrinco é um animal que tem bico de pato, pêlo, é terrestre e aquático, põe ovo, amamenta e possui veneno (o macho). Pertence

à classe dos mamíferos e dos ovíparos, é ‘fofinho’ e venenoso, possui bico encourado e não queratinizo, enxerga pouco e se alimenta sub-aquaticamente de pequenos camarões. É muito comum, na contemporaneidade, uma arte ou um artista ornitorrinco. A formação de uma escultora, de um dançarino, de um maestro já não precisa mais ser focada em uma única técnica, prática ou método específicos.

A técnica não é mais uma determinante na admissão de um artista em diversas universidades, exposições e festivais. Isso não quer dizer que a técnica perdeu sua importância. O que testemunhamos é sua descentralização no processo de formação e apresentação do corpo que dança, que pinta, esculpe, produz som e imagem. O classicismo foi marcado por técnicas específicas a serem aplicadas com rigor formal e fidelidade na sua reprodução. Foram inventados referenciais portadores do poder de definir, separar, categorizar e nivelar. No caso da dança, demora muito tempo até que, supostamente, todos os corpos e todos os discursos pudessem circular entre aqueles que detém o poder de captar recursos, produzir e fazer circular dança. Mais recente ainda: um corpo sem técnica nenhuma que possa se expressar e circular nos espaços de poder, fazendo parte do giro de capital e de produção de conhecimento.

Em outubro de 2016, no *Crossing the Line Festival*, Jérôme Bel conversou com Ana Janevski, curadora associada do MoMa, sobre o espetáculo *Véronique Doisneau*. A primeira questão levantada por Ana foi como se deu o processo de convite do Balé da Ópera de Paris e ele expôs o seguinte:

Eu fiquei muito, muito surpreso em ter sido convidado pela Ópera de Paris, porque meu trabalho é muito, muito diferente do que eles fazem. Quando recebi o convite, meus amigos me disseram que eu não deveria fazer isso, porque há uma luta histórica na França entre nós da dança. [] Até os anos 70's não há história da dança moderna francesa porque o balé ocupa todos os espaços. [] Eu senti que tinha que lidar com esse passado e decidi fazer.²⁰

Dentro da história hegemônica da dança, há pouquíssimo tempo artistas sem técnica podem se expressar (verbo que está contido no desabafo) em ambientes formais e institucionais, tampouco levar para a cena questões que os atravessam (ação do desabafo). A técnica molda e é moldada, ao mesmo tempo. Uma técnica performa tempos e contextos. Observando as diferentes técnicas de pinturas podemos remontar a história da arte e a história da humanidade. Deveriam as técnicas permanecerem intactas, como registro histórico museológico do modo de fazer? Deveriam elas modificarem-se com as demandas do tempo? O que da técnica deveria permanecer e o que dela deveria se modificar? O balé clássico é um bom exemplo para pensar sobre isso.

Uma técnica de dança desenvolvida em um contexto soberano, branco, europeu, monárquico, dançado pela e para a monarquia, cujos passos e distribuições no espaço desenvolveram-se em função da representação de um tipo de tratamento, de uma determinada classe privilegiada, em uma determinada época e região do planeta.

Com isso, e por conta da sua complexa estruturação, aliada ao seu poder de disseminação, especialmente entre as elites, ele dura até hoje como

²⁰ Tradução minha. Entrevista completa em <https://www.youtube.com/watch?v=TAIfcvHmwDM&t=569s>, acessada em 08 de fevereiro de 2022.

importante base de dança em muitos contextos. O fato é que ele teve que se moldar. Não é só o corpo que tem que se (de)formar com a técnica; a técnica, especialmente quando deslocada de seu contexto, sofre variações.

Não se trata aqui de bombardear o balé nem técnica alguma. No entanto, em um mundo onde criadores estão pesquisando sobre divisão de espaço entre gênero, raça, tipos de corpo, o balé também precisa sofrer contínuos abalos sísmicos. Onde estão as primeiras bailarinas cadeirantes em um corpo de baile bípede? Como serão suas piruetas? Onde estão os primeiros bailarinos pretos? Onde estão as coreógrafas transexuais? Como e onde estão os bailarinos do nordeste brasileiro? O país os conhece?

Desabafar “para não morrer esmagada”

A humanidade coleciona uma série de eventos que tornam suspeita a nossa capacidade, enquanto espécie, em conviver com a diferença e proteger os mais vulneráveis. Pontuo aqui um desses eventos que rompeu com um 'código de humanidade' internacionalmente validado em acordos multilaterais com o Tratado de Genebra: a prisão de Guantánamo. Prisão norte americana em Cuba que subverteu, inclusive, a jurisdição dos Estado Unidos.

Construída depois dos atentados terroristas que derrubaram as Torres Gêmeas do World Trade Center, a prisão de Guantánamo realizou diferentes práticas de torturas, onde os prisioneiros não passaram por julgamento. Apenas interrogatórios e torturas. Estima-se que apenas 8% dos prisioneiros têm relação com o terrorismo; portanto, sua arbitrariedade a torna ainda mais inadmissível (FALCOFF, 2007). Diferente do panóptico descrito

por Foucault (2006), forjado para controlar, vigiar e punir os corpos pelo seu corte com a sociedade, em Guantánamo soma-se a tortura como pressuposto básico deste modelo de prisão que, apesar de grande reação mundial, serviu de modelo para a construção da prisão de Abu Graib, no Iraque. (As críticas elaboradas no campo da Precariedade pela filósofa Judith Butler, abordada mais adiante, foram germinadas a partir de reflexões em torno da investida dos Estados Unidos contra o Iraque).

Em Guantánamo, com a liberação restrita de materiais para escrever, os detentos criaram a *Poesia de Copinho* como forma de manter-se vivo. A poesia como desabafo. Desabafar para sobreviver.

Um professor de direito e advogado de 17 presos, Mark Falkof, reuniu alguns poemas e, sob a censura do Pentágono, publicou 22 deles em 2007 com o título *Poemas de Guantánamo: os presos falam*²¹ (tradução minha).

ELES LUTAM PELA PAZ (Shaker Abdurraheem Aamer)

Paz, eles dizem.
Paz de espírito?
Paz na terra?
Paz de que espécie?

Vejo-os falar, discutir, combater –
Que espécie de paz eles procuram?
Por que matam? O que estão planejando?

É só por falar? Por que discutem?
Será tão simples matar? É esse o seu plano?

Sim, é isso, claro!
Eles falam, discutem e matam –

²¹ FALKOFF, Marc (org.). **Poems from Guantánamo: the detainees speak**. Iowa City: University Iowa Press, 2007.

Eles lutam pela paz²².

Falkoff, organizador do livro, descreve Shaker Abdurraheem Aamer da seguinte maneira:

Shaker Abdurraheen Aamer é um cidadão da Arábia Saudita e residente britânico que está detido na Baía de Guantánamo desde o início de 2002. O exército alega que ele tem ligações com a Al Qaeda, aparentemente por causa de seu trabalho no Afeganistão para uma instituição saudita, a Fundação Al-Haramain, suspeita de canalizar dinheiro para organizações terroristas. Líder entre os detentos de Guantánamo, Aamer ajudou a intermediar o fim de uma das greves de fome. Ele provocou uma concessão dos militares que permitiria aos detidos formar um comitê de reclamação e tratá-los de forma consistente com as Convenções de Genebra. Em setembro de 2005, poucos dias após a formação do comitê de queixas, os militares o dissolveram e enviaram Aamer para a solitária, onde permanece até hoje. (Falkoff: 2007, p*.193).

...

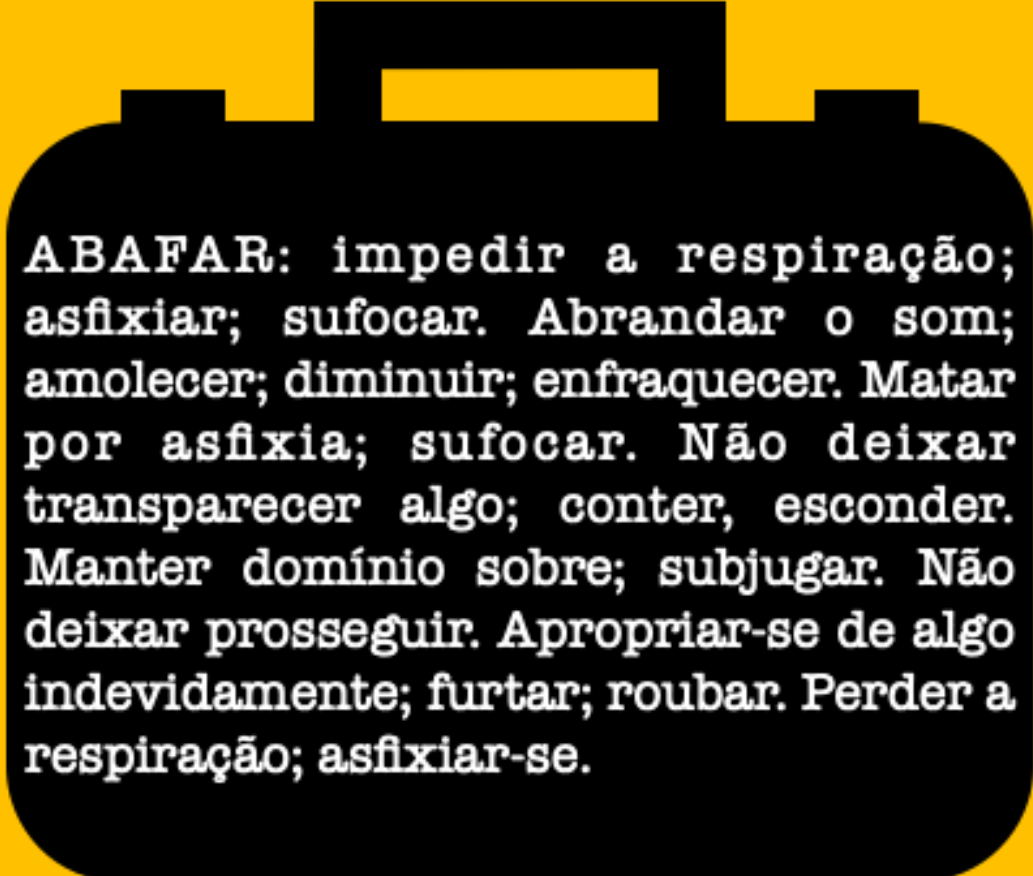
Em seu livro - Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada - Suely Rolnik aborda a crise que assola o Brasil, iniciada por volta de 2012, onde exhibe lucidamente os engendramentos que destituíram Dilma Roussef da presidência da república por meio de um golpe de Estado, nos levando à atual realidade política, catastrófica e exterminadora dos poucos direitos que temos, predadora de todos os recursos naturais.

A primeira frase que se lê do livro, após o prólogo de Pul B. Preciado, é: “Palavras que afloram de um nó na garganta” (título da seção inaugural escrito em negrito). Contudo, ela não incorpora a estética da reclamação e nem a da desesperança. Trata-se de um livro com informações muito duras de se apreender, tamanha é sua capacidade de analisar nossa atualidade; porém, articulada generosamente a

²² Tradução minha. FALKOFF: 2007, p*. 197.

p* refere-se à posição, pois o livro é um e-book onde não constam números de página.

ponto de nos provocar desejo e nos convocar a impulsionar nossa energia criativa e reativar nosso “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2018), uma espécie de energia que nos anima, uma força vital que nos põe em movimento e em estado de criação, qualidades fundamentais para o exercício do desanestesiamento



ABAFAR: impedir a respiração; asfixiar; sufocar. Abrandar o som; amolecer; diminuir; enfraquecer. Matar por asfixia; sufocar. Não deixar transparecer algo; conter, esconder. Manter domínio sobre; subjugar. Não deixar prosseguir. Apropriar-se de algo indevidamente; furtar; roubar. Perder a respiração; asfixiar-se.

do corpo.

“A Dança Desabafo não pode ser simplesmente uma história inventada, tem que ser algo vivido e que realmente te incomode e você queira falar sobre” disse Silvia em uma mensagem que me enviou pelo WhatsApp. A Dança Desabafo implica na tentativa de desatar os nós da garganta.

Para ela, praticamente não há separação entre artista e público; fala diretamente com as pessoas, geralmente, sem o distanciamento do palco e o breu que separa artista e plateia. Em alguns trabalhos, ela dispõe o público de forma que os espectadores vejam uns aos outros e solicita, pontualmente, a fala de quem assiste. A cena vaza, encolhe, toma uma forma, é transferida para fora dela, é montada por quem acompanha. Um modo de fazer que, embora muitas vezes se realize como solo, sugere ou solicita a interpelação dos colaboradores/espectadores.

Ela foi em busca do teatro para expandir sua dança e a palavra tornou-se um componente fundamental em seu trabalho. Escolhi a expressão palavra e não fala para enfatizar que, além de artista da cena, é escritora. Com a Dança Desabafo, Sílvia ratifica a ideia de que o desabafo tem endereçamento, desabafa-se para alguém que escuta, acompanha, testemunha. Contudo, não há garantias de que o desabafo irá provocar algo no outro. Os efeitos do desabafo não são do domínio de quem desabafa, embora este possa conduzir o caminho da escuta e as possíveis gerações de efeitos no corpo de quem escuta/vê/sente o desabafo. Os efeitos do desabafo serão únicos para cada pessoa, pois a intensidade desta reverberação depende das experiências que cada um viveu.

Mais de dez anos antes de ter vivido ataques de intolerância em sua passagem aqui no Brasil, a filósofa Judith Butler escreveu:

Quanto tento dar um relato de mim mesma, eu o faço sempre *para* alguém que, acredito, recebe minhas palavras de determinada maneira, embora eu não saiba nem possa saber qual. Na verdade, a pessoa que ocupa a posição de receptor pode não receber nada e estar envolvido em algo que, sob nenhuma circunstância,

poderia ser chamado de 'recepção' []. Desse modo, é irrelevante se existe ou não um outro que seja de fato receptor, pois o importante é que exista um lugar onde aconteça a relação com uma recepção possível. Essa relação com uma possível recepção assume muitas formas: ninguém pode escutar isso; esse aqui certamente vai entender isso; serei recusada aqui, mal compreendida aqui, julgada, descartada, aceita ou acolhida. (BUTLER: 2015, p.90)

O episódio de rechaço à presença da Judith Butler no Brasil, a rejeição ao seu pensamento, às ideias que elabora sobre o corpo, deixa notório o estado de intolerância no Brasil previsto por Rolnik (2018), expresso espetacularmente na seção de votação que destituiu a ex-presidenta Dilma Rouseff. Além de toda ordem de irresponsabilidade envolvida, o machismo riu com sua cara mais cínica. Não retiraram apenas um partido do poder; retiraram uma mulher do poder, de forma espetacular, cruel e sádica. Passamos por um momento muito delicados da fala, dos atos de fala, dos direitos à fala, dos lugares de fala; contudo,

Períodos de convulsão são sempre os mais difíceis de viver, mas é neles também que a vida grita mais alto e desperta aqueles que ainda não sucumbiram integralmente à condição de zumbis - uma condição a que estamos todos destinados pela cafetinagem da pulsão vital. (ROLNIK: 2018, p.25).

DESABAFEMOS!! É um bom começo.

A61

Grito parado no ar

A62



A63



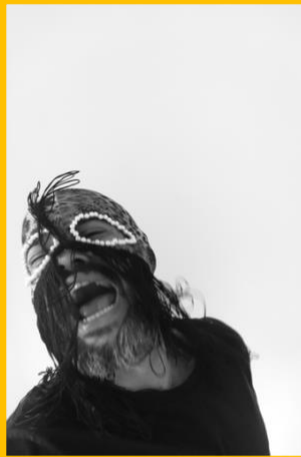
A64



A65



A66



A67



A68



A69



A70



A74
A71



A75
A72



A76
A73



Desenterro

A77

A78



A79



A80



A84
A81



A85
A82



A86
A83



A87
A90



A88
A91



A89
A92





A93

A94

AREIA



A cadeirinha e eu

Foto: Alex Hermes

Hoje dancei minha morte, dancei
para os meus mortos, carreguei meus
mortos entre os braços, dancei com
a morte e saí viva.

Renascida para dançar tudo
novamente.

A dança sempre me salvará e me dará
um caminho entre as pedras de
dentro de mim.

Entre as frestas abertas nascerão
pequenas flores entre a dureza e a
aridez desses tempos que me cercam.

E para todos, e para um, e para
qualquer um, e para ninguém, para
rua, para falta, para não sentir o
caos, e num fim de noite, depois de
ver como rancor é algo duro como
faca afiada, danço.

Para quem não viu, para quem nem sabe do que se trata, para quem não esperava, para quem importa: eu danço, eu danço na rua na madrugada da cidade que não engole tudo, eu danço como quem sabe que talvez chegue um dia que nem isso será possível.

Eu danço pra espantar as teias que insistem em me prender ao que está posto, eu danço por mim, por todos e para que seja possível.

Nesse caos, nesse tempo de tanta dureza, mortes e crueldade, eu danço no meu quintal, como quem reza, danço para Deusas e deuses, anjos, encantados.

Danço para os meus mortos, danço pelos mortos dos outros, para que eles não sejam esquecidos na poeira dos dias.

Haverá de se abrir espaço para um outro tempo, dentro de mim já ressoam os ecos de uma revolução para tornar o mundo melhor.

Não será demolida a minha crença na vida e não terá sido em vão ter dedicado tanto tempo ao que eu acredito ser o meu caminho para a cura. Digo isso como um mantra, para ouvir e acreditar, e assim sendo, será.

Meu caminho.

Minha cura.

PRECARIEDADE

Sexta-feira: meia noite, 2002.

Porão do Teatro José de Alencar.

Fortaleza, Ceará.

Espetáculo: ***Identities***.

Direção: Sílvia Moura.

Quatro horas nus em uma sala escura vivenciando um processo de exaustão: alternância ininterrupta entre correr e andar rápido, uma figura opressora acuando aos gritos corpos nos cantos da sala, portas e janelas fechadas no calor cearense, porcentagem mínima da visão que captava apenas vultos, sem comer nem beber. Porta fechada, porém, destrancada. Muitos não aguentavam de sede, cansaço, perturbação mental e saíam. Lembro que havia este trato, chegar na zona de limite, mas não a ultrapassar. A qualquer momento era possível sair, mas sem volta. Depois de quatro horas, entramos nus no porão do teatro, esbaforidos, muito suados, da

boca escorria uma baba parecida com a dos camelos, produzida pela mistura de cansaço e sede. Caminhávamos desorientados e fracos, com pouca energia vital, concentrando-nos unicamente no que sobrava de força para nos mantermos em pé. Não havia uma coreografia prévia a ser dançada. O espetáculo era a exposição dos nossos corpos em estado de vulnerabilidade. Formamos uma linha, um do lado do outro, e ali ficamos. Lanternas eram apontadas para nossos olhos. Uma duração de 45 minutos. No final, recebemos nossas roupas e identidades trocadas e saímos em fila.

...

Nove de Maio de 2015. Rio de Janeiro. Complexo de favelas da Maré. Feira da Teixeira. Jovens do Núcleo 2 da Escola Livre de Dança da Maré, Lia Rodrigues Companhia de Dança e convidados da escola Angel Vianna, de fenótipos e realidades sociais variados, vestidos com calça e camiseta pretas, realizaram esta ação dentro do programa **Jovem Negro Vivo**, da Anistia Internacional. Entram dois por vez, formando uma linha a partir do centro em direção às pontas. Cada um possui um pano enfiado em um braço. Oferecem-no para um performer seguinte, que se aproxima e enfia seu braço em algum orifício do mesmo tecido. Assim, sucessivamente, constroem uma linha de pessoas com ombros colados, lado a lado. Em seguida, afastam-se abrindo os braços, duplicando o tamanho da linha e esticam o tecido que os une. O pano que os liga é uma camisa com um tiro, manchada de sangue. Uma linha construída por pessoas vivas e multi-racializadas intercaladas pela

representação de jovens negros assassinados. Som grave de tambor compondo com a gravidade do assunto. Em coro eles gritaram duas vezes: “Jovem negro vivo! Jovem negro vivo!” Alguns segundos de silêncio. Uma batida de tambor. Os jovens abaixam os braços e as camisetas caem no chão. Os tambores aceleram, cada uma veste uma camiseta com furo de tiro e sangue, dão as mãos e saem em fila.²³

...

Eu poderia falar sobre muitos trabalhos das duas coreógrafas pelo viés da precariedade; contudo, escolhi estas duas por acreditar que ambas evidenciam de forma mais didática a diferença que existe entre precariedade, condição precária de vida e vulnerabilidade; além de acreditar que ambas são formas de desabafo, maneiras de desatar um nó na garganta a respeito de conflitos da nossa sociedade. Inspirada pelos anos de experiência como professora de dança e teatro em uma penitenciária de Fortaleza, Silvia Moura argumenta o trabalho *Identidades* dizendo o seguinte:

Toco em alguns pontos da realidade da cadeia para falar de nós mesmos. Para mim, os muros não separam. A vida ali é como aqui. A vida é uma cadeia dilatada. (MOURA, 2005)²⁴

O principal enunciado destas composições foi o de expor a violência imposta aos corpos de populações formatadas - através de instrumentos de separação e controle - como “não passíveis de luto”

²³ Registro da performance disponibilizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5AyiUXu6s> acessado em 06 de Julho de 2022.

²⁴ Entrevista disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2005/07/19/noticiasjornalvidaearte,495260/danca-da-br-liberdade.shtml> acessada em 08 de março de 2018.

(BUTLER: 2015, p.53). No primeiro caso, os jovens negros; no segundo, a população carcerária, majoritariamente formada por pessoas negras. Com isso, ambas estão tratando do racismo e de suas consequências mais radicais: a morte e a prisão.

O corpo assume enorme centralidade nos trabalhos. No primeiro, o extermínio do corpo; no segundo, o isolamento do corpo. É no corpo, em situações absolutamente extremas, onde se concentra e se realiza uma série de discursos, práticas, estruturas de pensamento, pensamentos que estruturam.

No início do livro *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (Foucault, 2006), o primeiro capítulo da primeira parte - "Suplício", intitula-se "O corpo dos condenados". Esta abertura nos ajuda a pensar que, sem a noção de corpo dentro das relações de poder, não seria possível compreender o surgimento das prisões e seu espelhamento na arquitetura das escolas e na vigilância urbana das cidades contemporâneas; por exemplo: no caso do corpo dos detentos

O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. (FOUCAULT: 2006, p.14)

...

Duas formulações sobre precariedade nos servirão de bases principais. 1. O entendimento de precariedade empregado pela artista Lygia Clark, no âmbito da estética-relacional: proposta como modo

de vida e como experiência estética, ocorre por meio da interdependência, seja do corpo com outro(s) corpo(s) e/ou do(s) corpo(s) com materiais prosaicos.

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome 'nostalgia do corpo', fase analítica em que decomponho o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade²⁵ (CLARK, 1975).

Com isso, ela propunha uma aproximação entre arte e vida, cuja realização se dá através da experimentação corporal. Lygia Clark propôs a precariedade como modo de vida em uma contingência específica; já como artista reconhecida no Brasil, mudou-se para a França, onde esta mudança de contexto de terceiro para primeiro mundo, impossibilitou-a de adquirir materiais próprios das Belas Artes. No entanto, foi exatamente esse o fator que a impulsionou para um importante desvio na sua carreira e para o entendimento de precariedade como potência. Em 26/10/1968, Clark escreveu uma carta para Hélio Oiticica que dizia o seguinte:

Após criar Caetagério destes a luz a outro Helicóptero que veio seguramente de um outro 'plá' anunciando um outro mundo, confirmando o precário como novo conceito²⁶. (CLARK, 1968)

Ela começou a catar pedras nas ruas, a coletar sacos plásticos, misturou-os às luvas que utilizava para pintar os cabelos e, assim, deu início aos seus objetos relacionais. O efeito disso em sua carreira foi o de abrir mão do objeto "obra de arte" para, ao aproximar arte e vida, direcionar o contato com a

²⁵ CLARK, Lygia. *In*. COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 352.

²⁶ CLARK, Lygia. **Lygia Clark - Hélio Oiticica**: cartas, 1964-74. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

estética para o campo da experimentação até chegar na zona terapêutica. Com isso, radicalizou um contexto da arte absolutamente elitista e fechado, organizado mediante privilégios e trocas de favores de pessoas influentes. Profanando a obra de arte e colocando a experiência estética a serviço de qualquer um, Clark colaborou com a democratização da arte através do contato das pessoas com os objetos e das pessoas em contato umas com as outras. A artista ajudou a ampliar a manufatura da arte para qualquer um (faça você mesmo o *Caminhando*, você é quem dá vida aos *Bichos*), característica muito expressiva nos objetos relacionais.

2. O próximo referencial é o da precariedade na perspectiva geopolítica da teórica norte-americana Judith Butler, cuja contingência se deu na esfera da guerra entre Estados Unidos e Iraque, mas que pode se expandir para a relação entre pobreza, violência e polícia no Brasil, como observou a filósofa em sua passagem neste país, no SESC Vila Mariana, em agosto de 2018²⁷. Butler considera a precariedade uma condição dos nossos corpos (somos todos precários), mas frisa que é diferente de condição precária da vida, o que significa a ausência do Estado no lugar onde ele deveria agir, deixando populações em estado de vulnerabilidade (BUTLER, 2015).

...

Em seu texto *A vulnerabilidade como ativadora da criação*²⁸, Christine Greiner aborda a dança Butoh

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TylAeedhKgc> acessado em 09/02/2022.

²⁸ escrito em 2019 e publicado no livro *Histórias da Dança: ontologia*, como parte da exposição *Histórias da Dança*

e a coreógrafa Lia Rodrigues para montar seu pensamento sobre o que eu relacionaria com o já mencionado desanestesiamento do “corpo vibrátil”. Sobre a prática de desenvolver mecanismos de criação justamente onde parece impossível criar, devido às dificuldades impostas às vidas que vivem em condição de vulnerabilidade. Segundo Greiner, Tatsumi Hijikata (1928-1986), que se interessava pelo corpo do agricultor e do doente, em contraste com o corpo retilíneo do imperador,

concebeu a possibilidade de um corpo morto que dança, o que por si só já sugere uma noção de vulnerabilidade como resistência. (GREINER, 2020)²⁹

No segundo exemplo, a autora trata da atuação da coreógrafa Lia Rodrigues dentro do complexo de favelas da Maré, cujo contexto é de violência que sujeita os corpos a um grau extremo de vulnerabilidade. Quando vemos a fila de jovens formada na ação *Jovem Negro Vivo* e acionamos nosso repertório de vida, não podemos duvidar de que alguns corpos são mais vulneráveis que outros, que a vulnerabilidade é seletiva.

...

Aquilo que nos torna interdependentes é justamente a nossa precariedade, nossa incompletude, nossa incapacidade de sermos totalmente auto-suficientes, o que deveria implicar no cuidado de forma generalizada e não seletiva (BUTLER, 2015). No entanto, o sofrimento

organizada e produzida pelo MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

²⁹ GREINER, Christine. *Vulnerabilidade como atiradora da criação*. In: ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON (org.). *Histórias da dança: vol.2 ontologia*. São Paulo: MASP, 2020, p.302.

comunitário e a empatia coletiva, passam por uma série de processos que o tornam seletivos. Os mortos em bombardeios na Síria e nas chacinas de favelas brasileiras não geram a mesma comoção que os corpos dos atentados em Orlando³⁰, Paris³¹ e Barcelona³², que apareceram fotográfica e nominalmente nos jornais ocidentais de maior circulação durante algumas semanas. Isso é um dos indícios de que existem fatores que diferenciam populações entre mais ou menos enlutáveis, que são mais ou menos dignas de luto. A condição precária da vida, por meio de uma série de violações de direitos, produz seres não enlutáveis (BUTLER, 2015); causa, consequência e manutenção de diferentes tipos de violência.

Em 19 de Julho de 2017, uma empresa privada contratada pela prefeitura de São Paulo para limpeza urbana, na gestão de João Dória, surpreendeu pessoas que dormiam na praça da Sé, no centro da cidade, com jatos de água fria, às quatro e meia da madrugada. Além de expulsos de forma perversa, desumana e repugnante, foram obrigados a desfazer-se de seus cobertores que ficaram encharcados.

³⁰ Em Junho de 2016, 50 pessoas foram mortas e 53 ficaram feridas por um atirador que entrou em uma boate gay em Orlando. <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/atirador-abre-fogo-dentro-de-boate-e-deixa-feridos-nos-eua.html> acessado em 22/11/2021.

³¹ Em novembro de 2015, seis pontos diferentes de Paris sofreram ataques em sequência de terroristas armados com fuzis AK-47, 129 pessoas morreram e 350 ficaram feridas. <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/atentados-13-novembro-paris.htm> acessado em 22/11/2021

³² Em agosto de 2017, uma Van invadiu e percorreu por 600 metros uma parte de uma zona turística de Barcelona chamada *La Rambla*. 13 pessoas morreram e 130 ficaram feridas. <https://g1.globo.com/mundo/noticia/ataque-terrorista-em-barcelona-o-que-se-sabe-e-o-que-falta-esclarecer.ghtml> acessado em 22/11/2021.

Agravando a situação, esta quarta-feira marcou 7,9°C, até então, a temperatura mais baixa do ano na capital paulista.³³

Neste caso, a higienização das cidades como lavagem urbana é uma literalidade mais que visível, é uma barbárie institucionalizada, um crime cometido sob o poder da figura mais importante na gestão de uma cidade. Suponho que esta referência, baseada em um fato ocorrido, colabore na compreensão do que Butler identifica como populações não enlutáveis. Na medida em que uma vida não é considerada viva em sua plenitude - digna de cuidado e proteção, como deveria ocorrer com qualquer ser vivo - seu corpo fica exposto às atrocidades que a humanidade aprendeu a cometer, exposto às intempéries climáticas, exposto às doenças, exposto ao ataque de animais e exposto à fome. Esta lista de exposições que um corpo em situação de vulnerabilidade está sujeito poderia seguir sendo composta com as palavras cultura, educação, direito ao registro civil, etc. Mas faço questão de destacar, neste momento, algo menos sofisticado, trata-se de olhar para um corpo e reconhecer ou não vida/direito à vida nele.

A dança, como outras manifestações artísticas, não soluciona embates sociais nem tampouco problemas de ordem política e econômica. No entanto, tem como aptidão dar visibilidade e escuta a questões e estados de precariedade, sendo nesse sentido que imagina e ativa as políticas para a vida. Podem também instaurar movimentos que subvertem os padrões estabilizados pelos dispositivos de poder, abrindo caminhos para

³³ <https://exame.com/brasil/moradores-de-rua-em-sp-sao-acordados-com-jatos-de-agua-diz-cbn/> Acessado em 23/11/2021
<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/07/1902447-frio-intensifica-e-sp-deve-ter-novo-recorde-de-baixa-temperatura-nesta-4.shtml> Acessado em 23/11/2021

micropolítica, ou o que tenho chamado de microativismos. (GREINER, 2019)³⁴

*Aqui viven genocidas*³⁵, desenvolvida pelo GAC-Grupo de Arte Callejero, é uma intervenção que ocorreu na cidade de Buenos Aires (2001 e 2002). Feita de mapas da cidade espalhados pelos espaços urbanos, onde eram indicados com marcas vermelhas as residências dos genocidas da ditadura argentina que ainda estariam vivos. Isso gerou uma série de escrachos contra os criminosos. Ainda que o Estado não tenha feito sua parte julgando-os, de certa maneira, estas figuras tiveram que se isolar da sociedade, haja vista que foram descortinados e passaram a ser reconhecidos, perseguidos e apontados publicamente como torturadores pela vizinhança, em uma seção de cinema, em um restaurante, nas ruas, nas bancas de jornais e nos demais espaços de socialização.

...

A pesquisadora e performer Eleonora Fabião escreveu um ensaio intitulado *Performance e precariedade*, onde propõe o conceito de precariedade como referencial para pensar performance, a partir dos escritos de Lygia Clark e para além deles.

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do *sentido* (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do *capital* (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do *corpo* (que, longe de ser

³⁴ GREINER, Christine. *Vulnerabilidade como atiradora da criação*. In: ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON (org.). *Histórias da dança: vol.2 ontologia*. São Paulo: MASP, 2020, p.301.

³⁵ Imagem do mapa disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2001/04/24/aqui-viven-genocidas/> acessado em 06 de Julho de 2022.

percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo). (FABIÃO: 2011, p.65)

Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808, de Goya, e *Parangolés*, de Hélio Oiticica, são trabalhos que contêm a precariedade, cada qual ao seu modo. Um retrata a precariedade de corpos subjugados sendo alvejados e o outro aponta para a criação estética por meio de objetos prosaicos e de sua experimentação.

A ideia que Butler e Clark têm sobre precariedade são aparentemente distantes, haja vista que uma desenvolve-se no campo da geopolítica e outra no campo da estética-terapêutica. Intuo que a leitura de Fabião pode lubrificar a aproximação das proposições de Clark e Butler trazidas para o contexto da dança. Isso ocorre, especialmente, pela ênfase dada ao corpo, justamente a plataforma de trabalho no campo da dança (Katz, 2005) e aquilo que conecta as duas proposições: a discussão do corpo na geopolítica e a imersão no corpo por meio da estética-relacional. “O corpo, essa matéria temporal, esse tempo material, seria pois o emblema da precariedade”. (FABIÃO: 2011, p. 84).

Na perspectiva do corpo, a ‘vida’, mais especificamente, a luta pela vida é o principal conector entre as ideias (filosófica, biológica, estética, artística, mística, terapêutica) das cinco autoras centrais nesta seção: Sílvia Moura, Lia Rodrigues, Lygia Clark, Judith Butler e Christine Greiner. A precariedade do corpo como uma condição de vida, a precariedade como um modo de vida, a vida precária como ausência que gera vulnerabilidade e a precariedade como meio de produção constituem os

principais pilares das reflexões que aqui se desenvolvem.

O livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, da teórica Judith Butler, é, de certa maneira, uma continuação de *Vida precária*³⁶, publicado em 2004 e que trata de questões a partir da seguinte indagação: quando, como e o que faz uma vida ser considerada viva e, por isso, protegida de ser lesada? Isso se desenvolve a depender do enquadramento em questão.

Em *Precarious Life*, traduzido para o português como *Vida Precária*, Judith Butler introduz sua ideia sobre precariedade e a diferença entre condição precária e situação precária da vida. Esta proposição, sucessora das pesquisas em torno da performatividade, tem como motor investigativo as guerras e a crescente aversão ao precário que se espalha pelo mundo, seus respectivos mecanismos de poder, subserviência e possibilidades, centelhas de subversões como meio de trabalhar em busca de mecanismos que possam provocar a amenização das situações precárias que se alastram no planeta. Para entender o que significa precariedade no ponto de vista da autora, recorro ao exemplo citado anteriormente para falar sobre rosto. A fila de parentes de detentos em Moscou esperando, cada um a sua vez, para receber as notícias de seus familiares. O que se via eram apenas costas. Não se podia ouvir a informação, mas o esticar da nuca com o trepidar das omoplatas para cima e para baixo dava som ao grito de desespero, ainda que no silêncio da

³⁶ Texto *Vida precária* na íntegra disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3> acessado em 08 de março de 2018.

situação. Sem a palavra, os que estavam atrás podiam saber se o que se anunciava era uma notícia de morte ou de sobrevivência. O rosto é algo que as palavras não apreendem. (BUTLER, 2011)³⁷

Daí, surgem dois problemas: um de ordem epistemológica (as molduras, os enquadramentos, são operações de poder; portanto, a coisa apreendida é colocada sob determinada perspectiva e seus respectivos interesses) e outra de ordem ontológica: “O que é uma vida?”. Este debate é igualmente caro às neurociências e à biologia celular, mas Butler tem como foco as guerras contemporâneas e como pressuposto o fato de que não há “ser” fora das operações de poder e da linguagem.

O poder não é nem fonte nem origem do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder. (FOUCAULT: 2012, p.247).

Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há século, meses, semanas... (FOUCAULT: 2012, p. 252)

Quando Foucault adota o termo “arqueologia” em suas proposições, que deslizam entre a filosofia e a história, embora o autor não se considerasse nem filósofo nem historiador (FOUCAULT: 2012, p.249), o foco não se concentra em um sentido museológico cronológico tradicional, que arquiva desde um suposto começo para pendurar uma sequência histórica linear em uma parede branca. Estendendo a discussão para o campo da Psicanálise, quando remontamos nossa história, quando construímos nas seções de análise nossa arqueologia pessoal,

³⁷ BUTLER, Judith. Vida Precária. *In. Contemporânea: revista de sociologia da UFSCar, São Carlos, v.1, n.1, Janeiro-Junho, 2011*

fazemo-lo com a função de melhor interagirmos conosco em relação com nossa atualidade, ao invés de ficar contemplando a cena primária que deu origem ao trauma e girar em círculo dentro de uma angústia crônica. O passado não aparece em nossas falas tal e qual aconteceu, mas articulado na atualidade. “O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando.” (DELEUZE; GUATTARI: 2010, p.135). Com isso, a arqueologia foucaultiana faz sentido na medida em que construímos um modo de saber que se move junto com nosso tempo, com nosso contexto e com as novas formas de poder que se instituem à nossa volta.

É neste sentido que me encanto com a possibilidade de pensar sobre uma arqueologia do desabafo.

Tais estudos perpassam tanto pela magnitude global das guerras, em um âmbito macro-político, como pela violência da vida cotidiana na esfera da micro-política, como nos casos de violência doméstica, de racismo, de homofobia, de capacitismo, de xenofobia. A vida é precária por condição (BUTLER, 2015), o problema é em que condições uma vida é tomada como precária e, se tomada, ainda não há garantia de que será protegida. Butler relembra que Hegel apontou que apreender a precariedade do outro pode gerar, justamente, o impulso da violência e não a proteção à vida, pois apreendemos o corpo como algo da ordem do individual.

Contudo, quero demonstrar que, se queremos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à

prosperidade, temos antes que nos apoiar em uma nova ontologia corporal. (BUTLER: 2015, p.15).

O corpo é atravessado por interferências que são articulações sociais e políticas; assim, a ontologia do corpo é social. O trabalho *La fe mueve montañas*³⁸, realizado na periferia de Lima, Perú, pelo artista belga-mexicano Francis Alÿs, dependeu do entendimento de corpo coletivo para ter sido realizada. O processo consistia em mover uma duna de lugar. A forma mais viável de fazer isso é através de máquinas, comum na prática da especulação imobiliária. Porém, a trajetória de Francis Alÿs como artista interessado nos fenômenos urbanos, está na contramão dos processos de gentrificação, comum no urbanismo contemporâneo e sintomático na urbanidade latino-americana, sendo a violência e a desigualdade duas das resultantes mais expressivas deste sistema.

A ação consistiu em quinhentas pessoas, em linha, lado a lado, movendo em dez centímetros uma duna de quinhentos metros de largura, como se fosse uma espécie de coreografia com as pás. Um dos fatores mais importantes da ação era manter a relação uns com os outros, trata-se de uma ação que dependeu da co-responsabilidade por meio da ação e da escuta, simultaneamente. O suporte exposto para o público é um vídeo que consiste na preparação do acontecimento (mapear a área e convidar as pessoas), na ação de mover a duna de lugar com pás e nos depoimentos dos participantes. Muitos deles, nascidos em Lima, nunca tinha ido até uma periferia

³⁸ O vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=W47faJ6Ro0M>, acessado em 01 de Agosto de 2022.

da cidade. A maioria dos depoimentos se deu em torno de como a experiência proporcionou a ampliação perceptiva da própria cidade e, com isso, a visibilidade de alguns mecanismos de poder que a mantém funcionando de forma desigual.

...

Segundo Butler, o ponto de partida para repensar a ontologia corporal de forma progressista, atravessando as categorias de identidade, está na diferenciação entre precariedade e condição precária de vida (provocadora de vulnerabilidade) (BUTLER, 2005). A ideia de reconhecimento da vida é construída mediante normas através de enquadramentos específicos. Por conta dessas normas, há sujeitos e vidas que não são reconhecidos como tal. Um exemplo é a posição social que os usuários de crack ocupam nas cidades contemporâneas. São, performativamente, tratados como zumbis pela visão normativa, cujo enunciado quer dizer que são mortos-vivos. Esta é uma diferenciação crucial para todos os processos sociais que os envolve, quase que legitimando a repulsa que a maior parte da sociedade conserva pelos usuários de drogas e pelas populações em situação de rua. Sendo mortos-vivos, não têm vida por completo; não tendo vida, não têm direito ao luto; não tendo direito ao luto, a vida não merece proteção.

Butler faz um importante chamado ao diferenciar apreensão e reconhecimento. Apreender tem relação com a percepção, com capturar; o reconhecimento depende da “condição de ser reconhecido” (BUTLER, 2005). Ser ou não reconhecido depende de normas; com isso, Butler aponta para os meios como estas normas operam e de que maneira elas agem para

diferenciar os níveis de reconhecimento. No livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Butler faz as seguintes observações:

Ao fazer a pergunta ética 'Como devo tratar o outro?', prendo-me imediatamente em um campo de normatividade social, uma vez que o outro só aparece para mim, só funciona para mim como outro, se há um quadro de referência dentro do qual eu posso vê-lo e apreendê-lo em sua separabilidade e exterioridade. (BUTLER: 2015, p. 38)

O reconhecimento não pode ser dado de maneira unilateral. No momento em que reconheço, sou potencialmente reconhecido, e a forma em que ofereço o reconhecimento é potencialmente dada para mim. (BUTLER: 2015, p.40)

Este reconhecimento diz respeito ao corpo, aos gestos que o corpo produz, aos traços fenotípicos que compõem o corpo, à forma como o corpo é distribuído no espaço e, principalmente, à forma como este corpo responde e corresponde às leis. A preocupação de Butler não é incluir mais pessoas nas normas que aí estão, mas consiste no esforço para forjar novas regras que sejam mais democráticas.

Uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma. (BUTLER: 2015, p. 22).

...

Para explicar o título do seu livro *Quadros de guerra: quando uma vida é passível de luto?*, Butler diz que *to be framed* é uma expressão em inglês que designa tanto uma pessoa incriminada pela polícia como o emolduramento de um quadro, parecido com o português no que diz respeito ao enquadramento e sua possibilidade de gerar significado na fotografia, no cinema e na detenção.

As mídias dominantes estão dentro dos quadros da norma, mas já nessa diferença de plataforma – guerra e mídia - no que diz respeito à distribuição de imagens, já ocorre um deslocamento de contexto que pode ser imprevisível. Quando a imagem chega aos seus destinatários também ocorrem novos deslocamentos de contexto. Cada imagem que circula, a divulgação das poesias escritas por detentos em Guantánamo, a divulgação das imagens de Abu Graib, a fotografia da menina vietnamita com a pele derretendo pelos efeitos do Napalm norte-americano, tudo isso rompe com o contexto. “O que 'escapa ao controle' é precisamente o que escapa ao contexto que enquadra o acontecimento, a imagem, o texto da guerra”. (BUTLER: 2015, p. 25).

O enquadramento que busca conter, delimitar e controlar depende das condições de reprodutibilidade técnica para nivelar sua eficiência.

O movimento da imagem ou do texto fora do confinamento é uma espécie de “evasão”, de modo que, embora nem a imagem nem a poesia possam libertar ninguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para convocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência. (BUTLER: 2015, p. 26-27).

Foi exatamente o que aconteceu ao serem divulgadas as fotos dos prisioneiros de Guantánamo ajoelhados e acorrentados; igualmente com a circulação das imagens de torturas de Abu Graib, sendo a da combatente norte-americana segurando um prisioneiro nu por uma correia de cachorro umas das mais chocantes e repulsivas das imagens divulgadas. Entre as imagens, sessões de choque elétrico com capuz na cabeça e coerção por cães

nervosos sendo colocados cara a cara com os prisioneiros. Estas exposições ou vazamentos, onde o enquadramento do corpo assujeitado é o principal enunciado, provocaram amplas manifestações contra a guerra.

O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento. (BUTLER: 2015, p. 28).

A Intervenção Urbana *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld (1943-2020), tem como contexto a ditadura chilena de Augusto Pinochet. A artista participava de um grupo que reunia artistas e intelectuais que desenvolviam estratégias estéticas de exposição das mortes causadas pelo regime opressor. Uma das linguagens que mais utilizavam é o que conhecemos hoje como Intervenção Urbana. Nesta específica, a artista aproveitava as faixas de trânsito para preencher as ruas de cruces, transformando regiões burguesas da cidade em gigantescos cemitérios subjetivos, expondo a violência do regime.

Mas, os enquadramentos que efetivamente ditam o que é vida e o que não é não demoram em se especializar para garantir-lhes sua hegemonia. Os enquadramentos rompem consigo mesmos justamente para se restabelecerem com novas formas de apreensão. As normas estão sempre a colapsar. “A norma funciona precisamente por meio da gestão da perspectiva da sua destruição, uma destruição que é inerente às suas construções” (BUTLER: 2015, p. 29). Alguns segmentos do Estado são indícios de que o fim da ditadura militar não modificou uma prática institucional de segurança pela

violência e não pela proteção. Algumas ocorrências mudaram. Teoricamente, o Estado não pode mais matar um professor, um jornalista, um advogado inadvertidamente como podia na ditadura. Porém, com a comunidade pobre, negra, transexual e em situação de rua o tratamento é diferente e o que impera é a naturalização da violência e do extermínio, onde vidas são transformadas em números.

Afirmar que uma vida é precária exige não apenas que a vida seja apreendida como uma vida, mas também que a precariedade seja um aspecto do que é apreendido no que está vivo. (BUTLER: 2015, p. 30).

...

Quando a Sílvia expôs no contexto da arte parte dos mecanismos de controle que os encarcerados são submetidos, deu visibilidade à uma população esquecida pela sociedade e apontou um foco para o processo de desumanização que constitui a prisão.

A prisão, essa região mais sombria do aparelho de justiça, é o local onde o poder de punir, que não ousa mais se exercer com o rosto descoberto, organiza silenciosamente um campo de objetividade em que o castigo poderá funcionar em plena luz como terapêutica e a sentença se inscreve entre os discursos do saber. (FOUCAULT: 1987, p. 214).

Butler propõe que, em termos normativos, é necessário que haja um reconhecimento generalizado da precariedade e, como consequência disso, melhores condições de habitação, trabalhos, cuidados médicos e assistências de ordem jurídica, educacional, etc.

A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. Isso implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente. Reciprocamente, isso significa que nos são impingidas a exposição e a dependência dos outros que, em sua maioria, permanecem anônimos. (BUTLER: 2015, p. 31).

Ser enlutável é a principal condição para a apreensão da vida precária, para que o que está vivo seja mantido com vida. O corpo é precário desde o nascimento, quando depende de uma rede de cuidados para os amparos que garantam ao bebê uma vida com saúde. Este campo de discussão desloca a ontologia do corpo individual para uma ontologia do corpo social, já que somos interdependentes e moldados por regras comuns.

Há quem controla esses aspectos que mobilizam ou interrompem a vida. Para Butler, o mais importante neste debate é repensar o “direito à vida” exatamente onde não há garantias de uma “vida vivível”, a fim de buscar “minimizar a precariedade de maneira igualitária.” (BUTLER: 2015, p. 41). Exatamente o que as performances da Silvia Moura e da Lia Rodrigues, aqui mencionadas, propõem-se a fazer abordando o encarceramento e o racismo.

Butler chama atenção para um fato curioso que alguns Estados teimam em desconsiderar quando se trata do assunto aborto: uma pessoa em condição precária de vida, sem as condições básicas de cuidados, como poderia oferecer uma “vida vivível”, já que ela mesma não a tem? Para ela, “não pode haver vida sustentada sem [as] condições de sustentação”. (BUTLER: 2015, p. 43).

Para ter direito à vida são necessárias várias condições estruturais – afetivas e materiais – que deem garantia à ela. Em uma conferência realizada em 2015 em São Paulo, no *I Seminário Queer: cultura*

e *subversões das identidades*³⁹, Butler disse que “ninguém se move sem o apoio de um ambiente”, que existe uma relação muito estreita entre corpo e infraestrutura, entre infraestrutura e direitos humanos. A falta de infraestrutura está entre os principais problemas das favelas e das penitenciárias brasileiras, sendo um dos fatores que mais geram violência. As *Bibliotecas Parque*, de Medellín, na Colômbia, hoje referência mundial, foram instaladas em zonas de alto risco; parafraseando Judith Butler, exatamente onde não nasceria uma flor. Essa lógica de biblioteca, integrada à comunidade, causou um impacto expressivo na socialização das comunidades, no direito ao espaço público e no combate à violência.

99

“Toda vida é precária, o que equivale a dizer que a vida sempre surge e é sustentada dentro de determinadas condições de vida”. (BUTLER: 2015, p. 43). A precariedade é uma condição de vida, das vidas; já a condição precária da vida implica na ausência do Estado onde ele deveria agir, gerando populações não enlutáveis que, além de não receberem os devidos cuidados do Estado, são também repelidas pela sociedade civil.

Formas de racismo instituídas e ativas no nível da percepção tendem a produzir versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja perda não é perda, e que não é passível de luto. (BUTLER: 2015, p. 45).

Quadros de guerra consiste em analisar os “enquadramentos de guerra”, que Butler define como as estratégias que engendram seletivamente as

³⁹

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IkLS0xMo-ZM> acessado em 08 de março de 2018.

experiências como forma de permitir o fluxo dos programas de guerra, tendo como base as diferenciações de quem é e quem não é “passível de luto”, o que faz com que determinadas comunidades sejam simplesmente tidas como descartáveis. Fato que tem ocorrido quase que diariamente em diversos pontos do mundo com os refugiados sírios, com a população LGBTQIA+, com negros, índios, ciganos, entre outros povos situados às margens do heteronormativismo branco.

Houve um caso bárbaro onde um tripulante grego utilizou uma vara para confundir os refugiados sírios que derivavam em um bote inflável em alto mar. Os imigrantes aproximaram-se por entender que o objeto era algum tipo de suporte de resgate, quando foram surpreendidos com o tripulante usando-o como uma lança na tentativa de furar o bote cheio de pessoas vivas dentro.

Aquilo que constitui a materialidade das guerras, os enquadramentos, podem ser do tipo fotográfico, a tomada de decisão de lutar na guerra, as políticas sexuais em torno dela. O que Butler sugere, quase de forma militante, é que haja uma ampla conscientização da generalização da precariedade, cujo intuito é o de impactar em melhores distribuições de riquezas, diminuindo a exposição de determinados grupos - definidos por raça, nacionalidade e gênero - à violência cotidiana.

Não é a revogação ou a ausência da lei que produz precariedade, mas sim os efeitos da própria coerção legal ilegítima, ou o exercício do poder do Estado livre das restrições legais. (BUTLER: 2015, p. 52).

Quando Butler aponta que a generalização da precariedade pode gerar o contrário do reconhecimento, lembro dos incêndios de moradores

de rua e indígenas que compõem a história contemporânea brasileira, cuja expressão atualiza o processo de colonização.

Quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos 'vivos'. (BUTLER: 2015, p. 53).

Quase sempre essas mortes estão vinculadas à alguma ideia higienista, retirar das áreas de circulação a população “não enlutável”.

101

...

Em sua passagem pelo Brasil, em Salvador e em São Paulo, Butler citou em suas conferências dados de feminicídio, de homicídio da população pobre e negra e o estarrecedor recorde brasileiro que mais mata travestis no mundo⁴⁰. Com isso, quero dizer que, embora seus estudos sobre a precariedade tenham como importante dispositivo de análise as guerras contemporâneas, tendo como contingência inicial a guerra travada pelos Estados Unidos contra o Iraque, nos “quadros de guerra” dos quais a autora trata cabem todos os tipos de violências causadas pela vulnerabilidade seletiva por meio de normas instituídas. Sendo instituídas e não naturais, as normas são também passíveis de 'destituições' e reinstuições.

Em sua conferência, a autora foi indagada sobre a defesa das leis no lugar da luta pelo apagamento das leis. Ela, de certa forma, defendeu a existência de leis respondendo com o exemplo da Lei Maria da

⁴⁰ Conferência Magna com Judith Butler no SESC Vila Mariana no ano de 2015, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TylAeedhKgc&t=247s>, acessada em 06 de Julho de 2022.

Penha e sua importância para a luta contra o feminicídio. O problema está em algumas leis que foram forjadas para beneficiar quem já tem o poder, na falta de leis que protejam populações vulneráveis, mas, principalmente, o problema está no mau uso das leis que já estão aí.

...

Indagada se havia apresentado *Identidades* na cadeia, Silvia respondeu: "Eles não precisam ver a si mesmos. Não preciso falar de opressão para eles, que vivem isso cotidianamente. Não preciso mostrar Carandiru pra eles, que conhecem como ninguém aquela realidade. Eles precisam de outras informações, precisam de humanidade".⁴¹

...

Jovens negros vivos e Identidades são dois trabalhos que, com enunciados bastante evidentes, colocam a vulnerabilidade do corpo no centro da discussão sobre desigualdade. Abordam problemas que são sintomas da nossa sociedade, impregnados no nosso inconsciente. De uma maneira ou de outra, fazemos parte de uma estrutura social; portanto, ela diz respeito a nós. Agimos em uma sociedade e, ao mesmo tempo, uma sociedade age sobre nós.

Mostrar publicamente, nestes casos por meio da performance, os 'efeitos' radicais que o poder causa em nossos corpos e nas nossas histórias, desabafar sobre isso, é uma janela aberta para uma análise de traumas de ordem coletiva. A estética de uma política-

41

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2005/07/19/noticiasjornalvidaearte,495260/danca-da-br-liberdade.shtml>

terapêutica. Ou uma terapêutica da estético-política.
Ou uma política-estética-terapêutica.

A95

Ninho

A96





A97





A98



A99





A100





A101





A102



Existir,
nas sobras,
nas impossibilidades,
um lixão limpo,
um entulho de quase...
gosto, tenho apego a pedaços,
cacos.

Sílvia Moura



Corpolicidade

Foto: Paulo Winz

SOBREVIVIÊNCIA



Aparecer apesar de tudo

Em 2008, visitando parentes e amores do Ceará, fui para a Artelaria, um lugar em Fortaleza em cima de uma pequena gráfica que sediou o CEM, na região central da cidade, em uma grande avenida que atravessa diferentes centros da Universidade Federal do Ceará. A Artelaria

pressupõe a dissolução do espaço tal como ele era antes de ser OCUPADO. [...] É uma experiência estética contemporânea, um espaço onde a arte acontece. E também a festa, a conversa, os olhares. O entorno também faz parte dela. Ao espectador será delegado o poder de refletir sobre o tamanho, os limites, sobre as dimensões de cada ocupação. Nesse caso tudo faz parte desse trabalho-ocupação, a sala, a rua, a cozinha, a escada, as pessoas, as intervenções, os comentários. [...] Um corpo que dança, uma bebida nova, uma música antiga fora de moda, uma provocação. [...] Mas há uma coisa que precisa ser dita: o olhar, a ênfase está no olhar que vai se desconstruindo a cada vez que decidimos ocupar, ocupar-se novamente. [...] ⁴²

Desconstruir o olhar: profanar (AGAMBEN, 2010) os mestres; desmoronar as verdades; abrir-se ao desconhecido e ao imprevisto; fugir dos princípios pré-estabelecidos. Neste caso, cabe ao espectador entrar em processo de emancipação (RANCIÈRE, 2010) e problematizar a própria percepção diante do que lhe é apresentado, sair do lugar que lhe foi dado como confortável (sentado em uma poltrona com as emoções protegidas pelo escuro).

É este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um grupo (RANCIERE: 2010, p.31).

⁴² Descrição da *Artelaria* por Sílvia Moura, disponível em: <https://www.facebook.com/artelariafortaleza/>, acessada em 06 de Julho de 2022.

Com isso, é preciso profanar a ideia clássica de obra (intocável, bela, inacessível, perfeita e dependente da técnica), como já anunciava Lygia Clark em cartas trocadas com Hélio Oiticica, entre 1964-1974. (CLARK, 1998)

Para Agamben,

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso (AGAMBEN:2007, p.68).

...

O caso narrado nesta seção não tem um compromisso com a veracidade, sua exposição foi construída por meio de lembranças que contam com o abismo de mais de dez anos e com os desvios que isso implica. Sua construção é uma narrativa cheia de buracos e dependente do ritmo das associações entre as imagens e os pensamentos que insurgiram durante a sua feitura. Com a ausência de registros - narrativos, videográficos e fotográficos - recorri à atualização da minha memória por meio de um recorte teórico específico e as imagens que esta contingência pôde suscitar.

Certamente, caso eu tivesse posto em relação outros textos, outras imagens emergiriam, minhas lembranças seriam outras e eu escreveria diferentes reflexões sobre o mesmo acontecimento. Sendo assim, a partir dos referenciais do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* e do capítulo zero - *aparecer, desaparecer, borboletar* - do livro *Falenas*, ambos do filósofo Georges Didi-Huberman, duas imagens realizadas em uma ação da artista cearense Sílvia Moura saltam na minha memória: a primeira é ela sentada sobre o cóccix, pernas suspensas, tronco reclinado para trás, braços ao longo do corpo, mãos e rosto voltados para cima (gesto que nomeei de Pietá); a outra consiste nela deitada com as costas voltadas para o chão, na postura do cadáver, *savasana*, em sânscrito; ambas no asfalto, no meio da rua.

Aparecer

Depois de pegar uma cerveja, encostei no parapeito da varanda da Artelaria para descansar, acendi um cigarro e contemplei a fumaça passar pelo emaranhado de fios na minha frente. A lista de músicas passava por *Like a virgin*, da Madonna, à *Pavão misterioso*, do Ednardo. Na quina da grande varanda coberta com telhas, onde se concentrava o som, suspenso em uma grande encruzilhada, chamou-me atenção a retidão e o gigantismo da Avenida da Universidade e a precisão com que os cruzamentos em Fortaleza formam cruzes. Nessa época eu já morava em Salvador, onde avenidas e ruas são sinuosas e onde as encruzilhadas ganharam outra dimensão no meu modo de perceber as cidades, haja vista que é comum ver oferendas despachadas nos encontros das ruas da cidade da Bahia. Estas, geralmente para Exú, a entidade que abre os caminhos. De repente, fui surpreendido por um vulto correndo para o meio da Avenida.

De repente, algo aparece. Uma porta abre-se. Uma borboleta passa batendo as asas. Um relâmpago rasga o céu. Uma chama surge na mão do mágico. 'De repente': maneira de designar a ínfima (*inframince*) duração do fenômeno, a sua singularidade - visual e temporal - de aparição. Maneira de dizer que, quando se passa alguma coisa, o que aparece não faz, muitas vezes, mais do que passar e desaparecer quase de imediato (DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015).

Era a Sílvia dançando em plena madrugada, no meio da rua, sem dar sinais do que faria. Não havia um ritmo contínuo nos seus movimentos, as pausas eram imprevisíveis, a cabeça indicava uma direção e a movimentação se deslocava para o lado oposto. Usava um vestido preto e seus cabelos ainda não estavam tão grisalhos, eram bem escuros. Roupas e cabelos se confundiam com o asfalto. Sua aparição era como o vôo de uma mariposa, havia momentos em que só era possível enxergar uma sombra em deslocamento. Uma dança errante e

viceral. Errante na composição e realização dos passos mas, também, no sentido proposto pela urbanista Paola Berenstein:

Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben [...] (JACQUES: 2012, p.19).

...

Os cabelos da Sílvia são muito expressivos, neles se concentram boa parte da intensidade das suas performances. São cabelos geralmente livres de amarrações, mas são cabelos que conhecem bem a pressão colocada para a feitura de um firme coque de balé clássico. Geralmente, são volumosos e medem até, mais ou menos, o meio das costas. Quando dançam, têm a força de esconder e de revelar o rosto. De se entreabrir um pouco revelando apenas um olho. Esconder totalmente. Indicar a direção do vento, como ocorre no *Nascimento da Vênus*, de Bocciceli. Quando necessário, eles dão peso e tensão à cena. Eles também têm o poder de enunciar um movimento quando capturados por uma fotografia.



Duas coisas fundamentais para a dançarina moderna Isadora Duncan: jogar fora as sapatilhas e soltar os cabelos como exercício de liberdade. No balé clássico tradicional⁴³, o

⁴³ O que chamo de 'balé clássico tradicional' é aquele cujo rigor segue regras muito parecidas com as de dois séculos atrás; onde, hierarquia é a lógica de distribuição de personagens (a primeira bailarina recebe o papel principal das peças e dança, majoritariamente, no centro e na frente do palco), a sapatilhas (com ou sem ponta) é objeto de uso obrigatório, o cabelo preso é parte do figurino e a coreografia tem pouco ou nenhum espaço para improvisação.

coque é um item obrigatório, seja nas apresentações ou nas salas de aula. O rosto deve estar sempre visível, a bailarina principal quase sempre está *en face de moi*. No mínimo, ela nos apresenta o perfil do rosto, cuja aparência deve se assemelhar à de uma boneca de porcelana. A dança moderna possibilitou às dançarinas a 'ausência da face', afastando-as da imagem de princesa frágil, aproximando-as da imagem dos fantasmas, explorando sua força e selvageria.

“[Pina] Bausch tem seu cabelo amarrado para trás, enquanto [Malou] Airaudó tem os cabelos soltos, fluindo no espaço conforme a dança.” E continua Ciane Fernandes em uma análise minuciosa das cenas de *Café Müller*:

“Nazareth Panadero representa a dançarina-atriz, de salto alto, um longo e grosso casaco preto que esconde seu corpo, e uma peruca ruiva e cacheada, impedindo a fluidez de seus cabelos pelo espaço, tão típica em dança moderna (presente na 'dançarina' de Airaudó.” (FERNANDES: 2017, 225)

Em diversas montagens de dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch, podemos ver a respiração ofegante das dançarinas através dos cabelos que lhes cobrem a cara. O pôster do filme *Pina*, dirigido por Win Wenders, é a foto de uma bailarina cujos cabelos lhe cobrem a face. Os cabelos soltos implicam em um jogo de esconder, aparecer, desaparecer; assim como ocorre com as mariposas (falenas) e com os fantasmas. Didi-huberman aponta para uma convergência etimológica entre estas duas palavras.

À semelhança da palavra *phasma*, a palavra *falena* carrega consigo os valores etimológicos da aparição, ou seja, da luz diurna que confere visibilidade (*phaos*, *phôs*) e do clarão noturno que torna imperceptível - clarão esbranquiçado (*phalos*), brilhante na noite, ou negro manchado de branco (*phalios*) -, da fenomenalidade em geral (*phainesthai*), enfim, do fantasma e da imaginação (*phasma*, *phantasia*). (DIDI-HUBERMAN: 2015, p.10)

Acompanhando a libertação dos cabelos, borra-se a imagem da boneca de porcelana que não transpira. Com o advento da dança moderna, o suor passa à integrar a poética da cena; peito e costas umedecidos evidenciam a intensidade

dos movimentos, gotas voam das mãos e das cabeças no meio de um golpe abrupto e, por um instante, o protagonismo é da gota. Aparece a imagem sem nitidez do dançarino, foi estilhaçada a imagem idealmente clássica do corpo que dança. Uma dançarina atravessa - de camisola e olhos fechados - um ambiente cheio de cadeiras e mesas de madeira que são empurradas, imprevisivelmente, por um homem que abre caminho para a sua dança errática e fantasmagórica; na dança dos mortos - *Akonku Butoh* - desenvolvida no Japão, os movimentos tiveram como referência fundamental o corpo contra-imperial (GREINER, 2020); no espetáculo *May B*, da coreógrafa Maguy Marin, os dançarinos estão cobertos de enchimentos e pó; um homem preto samba no palco com uma bandeira do Brasil enfiada no ânus, no espetáculo *Samba do crioulo doido*, de Luís de Abreu. Erick Satie apresentou o silêncio como música, a pintura extrapolou a bidimensionalidade e transformou-se em ação nos experimentos de Yves Klein e Jackson Pollock. A arte abriu-se para o campo do desmonte da imagem e da deformação do corpo, como nas pinturas de Francis Bacon e nas performances de Olivier de Sagazan.

Eu me relaciono com a escuridão ofuscante que mora dentro de mim. Eu sou um poço fundo, cheio de borboletas escondidas...Quando disse que era uma pessoa comum, porém de escorpião, muitos reclamaram, duvidaram e etc...pois então pensei melhor: não sou uma flor, não cheiro a rosas, meus olhos não são verdes. Sou assim: fedo, rasgo, morde. Sou vidro moído, grito muito, choro. Meu travesseiro é de pedra. AH! la esquecendo: tenho calos e feridas. Então não podem me denunciar ao DECON - não vendi gato por lebre. (MOURA: 2015, p.17)



Olhando para a Sílvia dançar com sua intensidade, vendo de longe e de cima, era como se ela aparecesse, desaparecesse um pouco, se camuflasse, se deformasse. As vezes, o que se via eram apenas pernas e braços, um corpo sem tronco e sem cabeça. Em outros momentos via-se apenas um grito parado no ar, como *O grito* de Edward Munch; como o grito do *Papa Inocência X de Velazquez*, pintado por Francis Bacon; como o grito mudo de Hijikata. O que esses artistas expressaram não foi apenas a (re)produção de formas, a aplicação de uma técnica ou a realização de um método. Eles nos mostraram forças. Imagem e dança enquanto força.

De um ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (DELEUZE: 2007, p.62)

Borboletear

Relembrando um importante meio de construção desta tese, apresentado na introdução: “Borboletear, portanto: dançar com o seu desejo até e contra tudo. Suscitar, daqui e dali, uma possível aparição.” (DIDI-HUBERMAN: 2015, P.29).

Quando Didi-Huberman aproxima as mariposas e os vaga-lumes da discussão filosófica, ele o faz de maneira distinta dos museus de entomologia que expõem os insetos espetados por um alfinete. Esta aproximação metafórica que o autor nos apresenta faz sentido, apenas, considerando-se esses animais em vida. É justamente sua capacidade de aparecer e desaparecer, por meio de vôos erráticos, aquilo que interessa como metáfora para esta reflexão filosófica e para este texto.

...

Não sabíamos que aquela performance iria acontecer, não sabíamos quanto tempo duraria, se passaria algum carro, ônibus ou moto em alta velocidade, se a polícia interviria e/ou

se alguém iria surpreendê-la com uma improvisação. A música da festa não parou nem diminuiu de volume. Uns pararam de dançar enquanto outros não sabiam o que estava acontecendo ali embaixo. Não importava se na ação continha algum sentido narrativo, sua complexidade se dava mediante a capacidade de afetar com a ausência total dos artifícios que as artes da cena clássica nos oferecem: um texto cronológico, três sinais para começar, o domínio sobre a luz, cortinas, coxias, cenário, uma coreografia dentro de uma métrica musical, um público em silêncio e um palco. De imediato, a potência da performance era a sua qualidade de aparição/desaparição.

Como os batentes de uma porta, como as asas de uma borboleta, a aparição é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura...É um *batimento*. Uma vibração rítmica [*mise en rythme*] do ser e do não-ser. Fraqueza e força do batimento. Fraqueza: nada é adquirido, tudo volta a perder-ser e deve ser retomado a cada instante, tudo tem sempre que ser recomeçado. Força: o que bate - o que se bate contra, o que se debate com - coloca tudo em movimento. (DIDI-HUBERMAN: 2015, p.9)

Lembro de um momento que me impactou muito, quando Silvia foi ao chão, sentou, os cabelos foram para trás, alongou e abriu pernas e braços, palmas das mãos e calcanhares voltados para cima, como quem vai deitar. Repetiu o que chamei de gesto Pietá, muito comum em suas danças, oriundo de uma contração abdominal, equilibrando todo o corpo sobre o cóccix, gesto igualmente marcante na técnica de dança moderna desenvolvida pela coreógrafa Martha Graham, na primeira metade do século XX.

Ao ensinar os exercícios de contração, a coreógrafa norte-americana propunha aos seus bailarinos: “pense em Joana d’Arc resistindo à espada que está penetrando no seu peito” (GRAHAN: 1993, p.168), ao invés de propor a imagem/sensação de um corpo em chamas, já que o que ela queria era a resistência de uma mulher forte e não uma mulher forte sucumbindo em chamas, como a morte de uma *falena*. Para pensar nesta corporalidade, nesta espécie de corpografia, Graham recorria, também, às obras *Pietà*, de Michelangelo, e

Êxtase de Santa Teresa, de Bernini. Na primeira, a Virgem Maria com Jesus morto em seus braços; na segunda, um anjo sorridente enfiando uma flecha no coração de Santa Teresa de Ávila, cujo semblante é de prazer quase sensual, boca ligeiramente aberta, cabeça reclinada para trás e para o lado.

O momento em que Sílvia realizou este gesto me impactou não porque significou - especificamente para mim - algo como súplica, devoção, ato libidinoso, amor, força uterina, erotismo. Impactou minha percepção porque pude ver força, vibração. Lembrando hoje, parece-me uma **mariposa em pouso**, mas pronta para se deslocar em vôo, como se fosse uma sombra, uma assombração. Uma mistura de encanto com espanto. Impactou ainda mais ali, porque dançar sobre o asfalto, na perspectiva de uma profissional da área, é um ato de resistência em forma de ocupação, ainda que efêmera. É um ato estético (poética com política) que problematiza a limpeza na dança, enuncia que não é apenas no piso sem estrias e no foco de luz do teatro que se produz dança. Há danças no escuro. Os vaga-lumes ainda existem, eles não desapareceram, como pensou Pasolini diante do fascismo italiano e as consequências que um "estado de exceção" é capaz de promover nos corpos, atingindo todos os pontos da sociedade, incluindo a arte.

Agindo dessa forma, Pasolini não somente perdeu *in fine* o jogo dialético do olhar e da imaginação. O que desapareceu nele foi a capacidade de ver - tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores - aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade reminiscente, como novidade "inocente", no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p.65)

...

Reaparecer é o suficiente para tornar o gesto sobrevivente? O que chamo de gesto Pietá aparece em Michelangelo e em Bernini, nos braços de Maria segurando Jesus morto, reaparece na dança moderna de Martha Graham e permanece em performances contemporâneas da Sílvia

Moura, nas minhas e nas de outros tantos artistas pelo mundo. É sobrevivente porque é hegemônico ou porque é desviante?

Desaparecer

Aparecer pressupõe desaparecer (DIDI-HUBERMAN, 2015). O aparecimento das mariposas e dos vaga-lume carregam consigo seu desaparecimento. O abrir e fechar das asas, a fraca e interrompida luminescência e o vôo passageiro de ambos são marcas do seu desaparecimento.

Vaga-lumes, “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 22) Em *A sequencia da flor de papel*, de Pasolini, há um momento em que o ator principal realiza o que Didi-Huberman chamou de “dança sem sentido”, destacada

sobre o fundo de uma rua muito movimentada de Roma, e sobretudo a partir da obsessão pelas imagens mais negras⁴⁴ da história: bombardeios entrecortados pelos projetores da DCA, visões 'gloriosas' de políticos desonestos, em contradição com os ossuários sombrios da guerra. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 23)

Porém, a "inocência" do personagem é justamente sua condenação, no final do filme ele cai

numa atitude que retoma exatamente a de um cadáver filmado durante a guerra do Vietnã. O vaga-lume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio, que condena à morte sua inocência. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p. 23)

Este fechamento mostra a desesperança de Pasolini frente a uma sociedade afundada no fascismo; levando-o, inclusive, como cita Didi-Huberman, a escrever um texto sobre o desaparecimento dos vaga-lumes.

Tangenciando, porém se desviando deste arremate fatídico e apocalíptico, a urbanista Paola Jacques Berenstein aponta para a “captura, domesticação, anestesiamento” da experiência e o filósofo Didi-Huberman para a “sobrevivência dos vaga-lumes”. Estes dois últimos autores problematizam a

⁴⁴ Ao meu ver, este termo merece revisão; haja vista que o mesmo deixa margens para possíveis interpretações racistas.

ideia de espetacularização total da vida (DEBORD, 2012) e de uma suposta total expropriação da experiência (AGAMBEN, 2010), uma causa e consequência da outra. Para Berenstein,

estariamos privados não exatamente da capacidade de fazer experiências, mas, sobretudo, da faculdade de trocar experiências, de transmiti-las, ou seja, de narrá-las. (JACQUES: 2012, p.16)

...

Em dado momento da performance, Sílvia Moura deitou em cruz no asfalto e meu aparato cognitivo montou a imagem de um gráfico de violência urbana, já que esta é uma organização corporal que representa um corpo morto em muitas culturas. Isso não quer dizer que a artista estivesse performando a morte. No entanto, esta imagem se repetiu em um trabalho posterior, *Engarrafada*, cujo desmanche resulta exatamente neste gráfico quase que global do corpo morto.

A obra da artista chilena Lotty Rosenfeld consiste em transformar em cruzeiros as faixas brancas pontilhadas do asfalto, transformou ruas e avenidas em cemitérios, mostrou a morte para que não morresse a memória dos assassinados pelo regime, exibiu a morte como forma de resistência e não de rendição. *Savasana* é a postura do cadáver no loga, um *asana* (postura) que se faz geralmente no final das práticas; momento de relaxamento, de descansar, soltura, manter-se deitado de barriga para cima com braços e pernas sem tensão. A cruz, símbolo pré-cristão, também é a forma básica para desenhar uma borboleta de asas abertas e carrega consigo o de-vir ressurreição; portanto, a representação da morte pode não significar o fim, mas descanso, passagem e equilíbrio.

A cruz já fazia parte do repertório simbólico dos povos da área congo-angolana antes da chegada dos portugueses, ao traçar uma conjunção indissolúvel entre o mundo horizontal da natureza (NZA YAYI) e o mundo vertical dos espíritos (NSI A BAFWA). (SILVEIRA: 2010, p.26)

Dançar no meio de uma avenida é como experimentar a capacidade de sucumbir das mariposas quando se lançam em direção à luz, numa espécie de pulsão de morte. Dançar no

asfalto, na sua condição de rua, é, antes de tudo, lidar com o risco, estar exposto à ofuscante e perigosa luz dos faróis e à possibilidade extrema da morte. Em um texto chamado *clafoutis e despedidas*, escrito sob o pesar causado pelo falecimento de Penha Souza (1935-2020), importante nome da dança brasileira, Silvia escreveu assim: “As vezes a pulsão de morte também me sacode um pouco pra agarrar a vida, a pouca vida que há.”

A aparição da Silvia trata da morte da assepsia na dança e, também, da morte morrida. Neste caso, uma tragédia, o devir morte por atropelamento (impressão minha). Trata-se de uma performance que causou atração, desconforto, preocupação, fascinação, atenção entre outras sensações que reafirmam a vivacidade do nosso corpo.

...

A morte é íntima da dança e das mariposas, Didi-Huberman escreveu sobre a dançarina Loie Fuller traçando a seguinte analogia:

Loie Fuller não se disfarçava de borboleta [...], o que ela pretendia era, sobretudo, *aparecer como uma falena*, quer dizer, como uma criatura da passagem e do desejo, do movimento e da consumação. (DIDI-HUBERMAN: 2015, p.20)

A dançarina, inclusive, sucumbiu por conta das experimentações luminosas que fazia para realizar sua dança *A borboleta*, incluindo material radioativo.

...

Fedro: - Ela gira, ela gira... Ela caiu! / Sócrates: - Caiu! / Fedro: - Morreu... / Sócrates: - Esgotou as forças que a movem, e o tesouro mais oculto de sua estrutura! / Fedro: - Deuses! Ela pode morrer...Erixímaco, vai! / Erixímaco: - Não tenho o hábito de apressar-me nessas circunstâncias! Se as coisas devem se arranjar, cumpre que o médico não as perturbe, e que chegue um pequeno instante antes da cura, no mesmo passo dos Deuses. / Sócrates: - Mas é preciso ir ver. / Fedro: - Como está branca! / Erixímaco: Deixemos agir o repouso que irá curá-la do movimento. / Fedro: - Crês que ela não morreu? Erixímaco: - Olha este pequeno peito que só pede para viver. Olha como fracamente palpita, suspenso no tempo... / Fedro: - Vejo-o bem mais. / Erixímaco: - O pássaro bate um pouco a asa, antes de retomar seu vôo. / Sócrates: Ela parece bem feliz. / Fedro: - que ela disse? / Sócrates: - Disse alguma coisa

só para si mesma. Erixímaco: - Ela disse: Como estou bem! / Fedro: Esse feizezinho de membros e de véus se agita... / Erixímaco: - Então, menina, vamos abrir os olhos. Como te sentes agora? / Athiktê: - Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva. / Sócrates: - De onde voltas? / Athiktê: - Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! - Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas... (VALÈRY: 1996, p.64-68)

...

Diferente da última imagem do rapaz da “dança sem sentido”, no filme de Pasolini, a imagem do corpo morto não sinalizou o fim da performance da Sílvia. Ela se reergueu como Cristo ressuscitou, como se a súplica da Virgem Maria tivesse surtido efeito, como se ela fosse Maria e Cristo no mesmo corpo; aquela que, além de lamentar a própria morte, retém a força de voltar à vida. Levantou-se e, da mesma forma que apareceu, de repente, desapareceu, como os vaga-lumes que desaparecem no meio da mata escura.

Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p.47)

Para onde ela foi, então, quando dobrou a esquina? “É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas”. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p.50)



Não me importo. Sílvia Moura. Foto: Wladimir Cavalcante

Engarrafada. Foto: Paulo Vinz

Una milla de cruces sobre el pavimento. Lotty Rosenfeld. Foto:
autora desconhecida

A103

Saída da toca

A104



A105



A106



A107



A108



A109



A110



A111



A112



A113



A114



A114



A116



A117



A118



EPÍLOGO ARREIMATE DESENLACE

A montagem desta tese é composta por escrita textual e uma coreografia (foto-dança AREIA) feita de 174 imagens. O percurso de feitura ocorreu em um longo processo de recolhimento dividido em duas fases de fechamento do corpo: o isolamento em função da pandemia e o confinamento em decorrência do transtorno de pânico. Por sua vez, a 'finalização' ocorre em uma contingência oposta; ou seja, de abertura (dos espaços urbanos e das relações para além do campo virtual).

Contudo, não se trata de uma abertura total e definitiva, mas de uma abertura em estado de suspensão e atenção. A pandemia da Covid-19 não se deu por acabada e já temos um alerta da Organização Mundial de Saúde (OMS), no dia 23 de Julho de 2022, a respeito da varíola dos macacos e seu potencial pandêmico, caso não utilizemos as ferramentas que temos para contê-la. Somando-se à esta questão, os diversos estímulos que nos atravessam diariamente podem provocar muita ansiedade, uma emoção diretamente relacionada ao transtorno de pânico que, necessariamente, leva ao confinamento.

Esse desenlace (da tese), assim como a pandemia do coronavírus, não é um arremate total. O vírus continua sua circulação, montando novas variações de si e driblando a imunologia dos nossos corpos e das vacinas. A Sílvia continua com suas produções, afetando os modos de pensar de quem a assiste e eu continuo acompanhando-a em suas novas produções que já não constam nestes registros.

Minha pesquisa é um movimento contínuo de abertura/fechamento, fechamento/abertura, abertura/fechamento, fechamento/abertura. Um vôo errante.

...

Escrever esta tese foi um percurso abafado e o ato de sua feitura um desabafo. Digamos que o desabafo foi tomado como um método/modo/protocolo de construção e enunciação.

Os densos casos aqui enunciados na forma de coreografias, conceitos, pinturas e relatos autobiográficos se confundem com satisfação e alegria. É extremamente gratificante chegar “à beira de” concluir um doutorado atravessado por dois confinamentos, sentir os impactos do corte no orçamento das universidades públicas e manter-se vivo para compor um epílogo com a sorte de ter a referência mais importante do trabalho viva também.

Eu, a Sílvia e você que lê podemos ainda estar vivos e isso é um privilégio imenso que já merece ser festejado, independente do que há por vir. Com isso, esta tese desabafo é, inclusive, um grito de celebração à vida. Eis a leveza de seu peso. Feita de e em movimento, as emoções que a compõe são um corpo de pensamento/dança. Segundo Didi-Huberman,

uma emoção não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (DIDI-HUBERMAN: 2018, p.25-26)

O desabafo, montado na liberação de emoções outrora presas/recalcadas, é então uma ação que agita e treme, reorganizando nossa subjetividade, reorientando nossas emoções. É aí onde se encontra a função terapêutica da Dança Desabafo, por isso a curiosidade em trazer a psicanálise para junto desta discussão que se ambienta na esfera das artes da cena. Aqui, artes do corpo e saúde mental são como gêmeas siamesas, com algum nível de separação, mas com uma série de órgãos comuns que dão vida à esta prática-teoria do corpo, (des)organizada pela Sílvia Moura.

Talvez a maior dificuldade aqui encontrada tenha sido perceber o momento de finalizar e de editar as informações colhidas, deixando sempre algo importante 'de fora'. O que me alivia é o fato de saber que a Sílvia está muito viva para continuar dançando, que outros artistas divulgam a importância de suas criações e que dou continuidade à perspectiva do desabafo como possibilidade de criação (seja no âmbito poético e/ou clínico).

Quando o desabafo se manifesta nas artes da cena, alguma coletividade é convocada a pensar diferente, haja vista que o desabafo é uma tentativa desesperada de dizer que não está tudo bem.

MAPEAMENTO DE ARTISTAS/GRUPOS MENCIONADOS NA TESE

As referências bibliográficas utilizadas em um trabalho acadêmico nos ajudam a reificar nossas hipóteses, dão sustentação às nossas teses e mostram a importância de dialogar com outros pensamentos, sejam eles dissonantes ou familiares aos nossos. Nesta tese de doutorado prático-teórica, composta por escrita textual e coreográfica (a foto-dança AREIA), artistas/grupos/cenas aqui mencionados funcionam como referências fundamentais, assim como são os conceitos para a filosofia e a metodologia para a ciência.

Como a abordagem da *Dança Desabafo: uma poética da sobrevivência* é transdisciplinar (uma zona de intercessão entre dança, teatro, saúde mental e política), diversas são também as áreas artísticas que colaboraram com o desenvolvimento do trabalho. Contudo, muitos dos artistas citados a seguir se tangenciam em um ponto específico: ajudam a pensar na nossa relação com o mundo e com nosso corpo, mostram-nos com suas práticas (obras, intervenções, instalações, pinturas, escritos, coreografias) que a criação artística pode ser um caminho de enorme relevância para compreendermos e elaborarmos a complexidade da vida, do corpo, da sociedade, do pensamento.

A ordem de citação segue a posição em que cada um foi mencionado.

. **Sílvia Moura** - dançarina, atriz, coreógrafa cearense que é a bússola central da tese.

. **Francys Alÿs** - artista Belga radicado no México cujo trabalho está em um espaço transdisciplinar entre arte, arquitetura e sociedade.

. **Nego Fugido** - uma manifestação artística-cultural-política-histórica realizada por quilombolas do município de Acupe, no

Recôncavo Baiano, re-presentificada anualmente desde, pelo menos, duzentos anos atrás.

. **Wagner Schwartz** - artista da dança mineiro que reside na França. Algumas de suas obras têm como referência a artista plástica Lygia Clark.

. **Francis Bacon** (1909 - 1992) - pintor anglo-irlandês que, segundo o filósofo Gilles Deleuze, pintava sensações.

. **Novos Bárbaros** - banda de música baiana que fez sucesso com a música *A terra tremeu*, lançada em 1987. Anos depois, seu refrão foi inserido em uma canção composta por Roberto Mendes e interpretada por Maria Bethania; além de tantas outras durante os carnavais e fora deles.

. **Lygia Clark** (1920 1988) — iniciou sua trajetória na pintura, passou pela escultura, se opôs à ideia de 'obra de arte', desenvolveu os *objetos relacionais* e, com eles, criou uma prática estético-terapêutica chamada *Estruturação do Self*.

. **Eleonora Fabião** - performer, pesquisadora e professora da escola de teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu pensamento prático foi fundamental para pensar a relação do corpo com o espaço público (especialmente com relação às pessoas que nele transitam).

. **Lia Rodrigues** - coreógrafa carioca que atua no complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, onde é sediada sua companhia e uma escola de dança. Seu trabalho é indispensável para pensar a dança, o corpo e as relações no âmbito da precariedade e da condição precária de vida.

. **Marcelo Evelin** - coreógrafo piauiense que mora em Teresina, em Amsterdã e no mundo e nos mostra a precariedade do corpo.

. **Clarisse Lispector** (1920 1977) — escritora nascida na Ucrânia e radicada no Brasil.

. **Marcelo D2** - músico que não tem papas na língua.

. **Claudya** - cantora que interpretou em 1973 a canção *Deixa eu dizer*, composta por Ivan Lins, Ronaldo Souza, Marcelo Maldonado e Vinícios Moreira,

. **Eduardo Coutinho** (1933 - 2014) - cineasta e jornalista paulista que documentava o cotidiano de vidas comuns.

. **Jêrôme Bel** - coreógrafo francês.

. **Isabel Torres** - bailarina do corpo de baile do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

. **Veronique Doisneau** - bailarina *subject* aposentada do Balé da Ópera de Paris.

Abaixo estão artistas citados por Doisneau em uma peça que leva seu nome, dirigida por Jêrome Bell:

- Rudolf Nureyev (1938 - 1993) - bailarino e coreógrafo russo

- Marius Petipa (1818 - 1910) - bailarino, coreógrafo e professor russo nascido na França

- George Balanchine (São Petersburgo, 22 de janeiro de 1904 - Nova Iorque, 30 de abril de 1983) - coreógrafo

- Rudolf Nureyev (Irkutsk, 17 de março de 1938 — Paris, 6 de janeiro de 1993) - bailarino e coreógrafo

- Jerome Robbins (Nova Iorque, 11 de outubro de 1918 — Nova Iorque, 29 de julho de 1998) - coreógrafo, diretor, dançarino e produtor teatral.

- Maurice Bejart - (Marselha, 1 de Janeiro de 1927 — Lausana, 22 de Novembro de 2007) - dançarino e coreógrafo.

- Roland Petit - (Villemomble, 13 de janeiro de 1924 - Genebra, 10 de julho de 2011) - coreógrafo e bailarino.

- Yvette Chauviré - (Paris, 22 de Abril de 1917 - Paris, 19 de Outubro de 2016) - bailarina e atriz.

- Natalia Makarova - bailarina e coreógrafa russa nascida em 21 November 1940

- Dominique Khalfouni - bailarino francês nascido em 1951.

- Celine Talon - bailarina *subject* francesa do Balé da Ópera de Paris. são bailarinas
- . **Janaína Santos** - bailarina cearense, minha primeira professora de alongamento.
- . **Wilemara Barros** - bailarina cearense, minha primeira professora de balé clássico.
- . **Chākir ‘Abdurrahmān ‘Āmir** - prisioneiro de Abu Graib que escrevia *poemas de copinho* durante o encarceramento.
- . **Hito Steierl** - cineasta alemã
- . **Merce Cunningham** (Centralia, 16 de abril de 1919 - Nova Iorque, 26 de Julho de 2009) - bailarino e coreógrafo.
- . **GAC** - Grupo de Arte Callejero - Argentina - composto atualmente por Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi y Fernanda Carrizo. O grupo é fundamental para o não apagamento da memória da ditadura militar argentina.
- . **Tatsumi Hijikata** (1928-1986) - dançarino e coreógrafo japonês, co-criador da dança Butoh.
- . **Lotty Rosenfeld** (1943-2020) - artista chilena que enfrentou, com intervenções urbanas, a ditadura militar de Pinochet.
- . **Sandro Boccitelli** (1445 - 1510) - pintor italiano.
- . **Alfred Hitchcock** - (1899 - 1980) - diretor e produtor cinematográfico britânico.
- . **Gian Lorenzo Bernini** - (1598 - 1680) - artista italiano que se destacou com a arquitetura e com a escultura, embora atuasse em outras plataformas.
- . **Michelangelo di Lodovico Buonarrotri Simoni** (Caprese, 6 de março de 1475 - Roma, 18 de fevereiro de 1564) - pintor, escultor, poeta, anatomista e arquiteto.
- . **Madonna** - cantora pop norte-americana
- . **Beyonce** - cantora pop norte-americana
- . **Ednardo** - cantor e compositor cearense.
- . **Degas** - (Paris, 19 de julho de 1834 — Paris, 27 de Setembro de 1917) - pintor, gravurista, escultor e fotógrafo.
- . **Maguy Marin** - dançarina e coreógrafa francesa.

- . **Erick Satie** (Honfleur, 17 de Maio de 1866 — Paris, 1 de Julho de 1925) - compositor e pianista.
- . **Yves Klein** (Nice, 28 de abril de 1928 - Paris, 6 de junho de 1962) - artista transdisciplinar, precursor da arte da performance.
- . **Jackson Pollock** (1912-1956) - pintor norte-americano, uma das principais referências da *action painting*.
- . **Olivier de Sagazan** - performer, pintor, escultor francês que trabalha com desconfiguração.
- . **Edward Munch** (1863-1944) - pintor e artista plástico norueguês.
- . Penha Souza (1935-2020) - dançarina carioca.
- . **Loie Fuller** (Hinsdale, 15 de janeiro de 1862 – Paris, 1 de janeiro de 1928) - atriz e dançarina norte-americana.
- . **Paul Valéry** (Sète, 30 de outubro de 1871 - Paris, 20 de julho de 1945) - filósofo e escritor.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: BOITEMPO, 2007. _____ . **Estado de Exepção**. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Nudez**. Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2010.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald de, 1890-1954. **Manifesto Antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAUJO, Angela Souza. **Corporeografias cearenses**: o ambienteartístico-formativo e as companhias "independentes" de dança de Fortaleza. Dissertação (mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 171 f., 2013.

ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON, Julia. **Histórias da dança: vol.2 antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo

efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. **Como viver juntos**: simulações romanescas de alguns cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1967-1977 / Roland Barthes; texto

estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves S.A., 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa.** Rio de Janeiro: Editora RECORD, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Lisboa: Relógio D'água, 2012.

BRANDES, Uta; ERLHOFF, Michael. **Non intentional design.** Slovenia: daad, 2006.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. (BUTLER, Judith. Vida Precária. *In. Contemporânea: revista de sociologia da UFSCar, São Carlos, v.1, n.1, Janeiro-Junho, 2011*)

CALDEIRA, Solange. **O lamento da imperatriz: um filme de Pina Bausch.** *In: Revista de História e Estudos Culturais, ano IV. V.4.*

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Cortez, 2011.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-74.** Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**: a origem biológica dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.

DELEUZE, Gilles. Conversações 1972-1970. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 5. São Paulo: editora 34, 2008.

_____. **O anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucília; SENHORINI, Henrique. **Cinema e psicanálise** - afetos em cena - volume 6. São Paulo: nVersos, 2017.

ESPOSITO, Roberto. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. *In* OLIVEIRA, Wellington (org). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FALKOFF, Marc (org.). **Poems from Guantánamo**: the detainees speak. Iowa City: University Iowa Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. **Ditos e escritos, volume IV**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **El yo minimalista y otras conversaciones**. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. **A mulher / os rapazes**: História da sexualidade (extraído da História da sexualidade v.3). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. **História da sexualidade**: a vontade de saber - vol.1. Lisboa: Relógio D`Água Editores, 1994.

_____. **História da sexualidade: o uso dos prazeres** - vol. 2. São Paulo: Edições Graal, 2007.

_____. **História da sexualidade: o cuidado de si** - vol. 2. São Paulo: Edições Graal, 2009.

_____. **Nascimento da Biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

FREIRE, Roberto. **Ame e dê vexame**. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1990.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. **Interpretação do sonhos**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

_____. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. **O pensamento do tremor**. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.

_____. **Poética de la relación**. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2017.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**.

GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs.). **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2009.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografías del deseo**. Buenos Aires: La Marca, 1995.

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

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelhos da cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. _____. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

JEUDY, Henri-Pierre; JACQUES, Paola Berenstein [org.]. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EdUFBA, 20012.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**. Salvador, resistência em espaços opacos, p. 93-104, 2007.

KAILA, Jan; CEPPA, Anita; SLAGER, Henk (Eds.). **Future of artistic research: at the intersection of utopia, academia and power**. Helsinki: Grano Oy, 2017

KAMINSKI, Gregorio. **El yo minimalista. Conversaciones com Michel Foucault**. Buenos Aires: La marca, 2003.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de cum xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACAN, Jacques. **O seminário: mais, ainda - livro 20**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

_____. **O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LEIRIS, Michel. **O espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Revista **ILHA: Revista de Antropologia**, Santa Catarina, v.13 n.1, p.41-60, Jan/Jun, 2011.

LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec: 2007.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epidêmica: a opção descolonizar e o significado de identidade em política**. Caderno de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, Língua, Identidade. N° 34, p. 287-324, 2008.

MILLER, Jacques -Alain. **O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MOURA, Sílvia. **Em carne viva**. Fortaleza: Editora Substância, 2015.

MOURA, Gilsamara; EMÍLIO, Douglas (Orgs.). **ÁGORA:** modos de ser em dança - volume 01. Alumínio: Jogo de Palavras, 2018.

MOURA, Gilsamara; EMÍLIO, Douglas (Orgs.). **ÁGORA:** modos de ser em dança - volume 02. Alumínio: Jogo de Palavras, 2019.

MÜLLER, R.P. (2000), Mariana Monteiro. **Noverre: cartas sobre a dança.** São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998, 400 pp. *Revista de Antropologia*, 43(1), 271-274. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012000000100012>

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica:** o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Ana Claudia. **A fala gestual.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O processo de criação.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRENNI, A.J. *et al.* Relative roles of biogenic emission and Sahara dust as ice nuclei in the Amazon basin. **Nature Geoscience**. v.2, p. 402-405. Mai. 2009.

REICH, Wilhelm. **Análise do caráter.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Escuta, Zé ninguém!** São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **Psicologia de massas do fascismo.** Porto: Publicações Escorpião, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O inconsciente estético.** São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O ódio à democracia.** São Paulo: Boitempo, 2014.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Cartografa sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2006.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologia do Sul**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2009.

SENETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TIBOL, Raquel (org.). **Escritos de Frida Kahlo**. Lisboa: Bertrand Editora, 2004.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Teresa. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VALE, Alexandre Fleming Câmara; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (Orgs.). **Estilísticas da sexualidade**. Campinas: Pontes Editores, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: forma de conhecimento - arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

_____. **Ciência: forma de conhecimento - arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Ontologia: forma de conhecimento - arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

WINICOT, D.W. **O gesto espontâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Elogio da intolerância**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VIDEOGRAFIA

ALYS, Francis. **Quando la fé mueve montañas**. Publicado pelo canal Arquitectura Viva, 2011. Vídeo (15:06). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXA9Ew4jqCE&t=196s>. Acesso em: 23/08/2022.

BAUSC, PINA. **Cafe Müller**. Publicado pelo canal Gabriel Andrade, 2021. Vídeo (49:07). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bgBPFPOXbrU>. Acesso em: 24/08/2022.

CALLEREJERO, Grupo de Arte - GAC. **Aquí viven genocidas**. Publicado pelo canal GAC - Grupo de arte Callejero, 2014. Vídeo (10:26). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeTSTeHHRM8&t=312s>. Acesso em: 24/08/2022.

FREIRE-FILHO, Aderbal. **Eleonora Fabião e a dramaturgia experimental**. Publicado no canal TV Brasil, no programa Arte do Artista, 2016. Vídeo (26:29). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0&t=638s>. Acesso em: 23/08/2022.

FULLER, Loie. **Loie Fuller (1905) [silent short film]**. Publicado pelo canal Social Deception, 2014. Vídeo (01:35). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>. Acesso em: 24/08/2022.

GUILHERME, Ricardo. **Entrevista com Silvia Moura**. Publicado no canal TV Ceará, no programa Diálogos, 2019. Video (30:05). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2nJnFyDaTk>. Acesso em: 23/08/2022.

HIJIKATA, Tatsumi. **Hosotan (part 1)**. Publicado pelo canal Subodycobodybutoh, 2008. Video (04:21). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mcaot0-deck>. Acesso em: 24/08/2022.

—————. **Hosotan (part 2)**. Publicado pelo canal Subodycobodybutoh, 2009. Video (04:21). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vetSYKychwl>. Acesso em: 24/08/2022.

—————. **A Girl**. Publicado pelo canal Subbody Resonance Butoh, 2017. Video (11:00). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sz1CK0nz6s4>. Acesso em: 24/08/2022.

KLEIN, Yves. **Blue Woman Art - 1962**. Publicado pelo canal Luis Gonzaga, 2009. Video (02:58). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h50IzHh4T_g. Acesso em: 24/08/2022.

MARCONI, Paolo. **Bahia Singular e Plural 20 anos - Nego Fugido**. Publicado pelo canal TVE Bahia, 2017. Video (25:20). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0b44ZzAtrTQ>. Acesso em: 23/08/2022.

MARIN, Maguy. **May B**. Publicado pelo canal Lelabodart, 2022. Video (1:22:39). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82UGuKQOfnc>. Acesso em: 24/08/2022.

MOURA, Sílvia. **À beira de**. Publicado no canal Sílvia Moura, 2016. Video (57:30): <https://www.youtube.com/watch?v=B9FsbEIn29I&t=167s>. Acesso em: 23/08/2022.

ROGRIGUES, Lia. **Performance Jovem Negro Vivo na Maré**. Publicado no canal Anistia Internacional Brasil, 2016. Video (2:42). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jk9SOdOuPE0&t=13s>. Acesso em: 23/08/2022.

ROSELFELD, Lotty. **Una milla de cruces sobre el pavimento**. Publicado pelo canal Alicia Contrera, 2013. Video (01:18). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b5ZSJpvES6U>. Acesso em: 24/08/2022.

SAGAZAN, Olivier de. **Transfiguration**. Publicado pelo canal Olivier de Sagazan, 2008. Video (09:23). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY&t=157s>. Acesso em 24/08/2022.

SCHWARTZ, Wagner. **Piranha**. Publicado pelo canal Vimeo, 2014. Video (01:43). Disponível em: <https://vimeo.com/92257368>. Acesso em: 24/08/2022.

WANDERLEY, Lula. **Performance de Lygia Clark é aplicada como tratamento em centro psiquiátrico carioca**. Publicado no canal Folha de São Paulo, 2022. Video (09:08). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQDvMe68feI>. Acesso em: 23/08/2022.