

GAMBIARRA

5

Revista dos Pós-Graduandos em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense - v. 5, n. 5, 2013

GAMBIARRA

5

Revista dos Pós-Graduandos em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense - v. 5, n. 5, 2013

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0505>

Expediente (v. 5, n. 5, 2013)

Projeto de Criação

Claudio Miklos
Dilson Miklos
Fabrício Cavalcanti
Leila B.
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha D'angelo

Comitê Editorial - Número 5

Carlaile Rodrigues
Marília Machado
Raphael Couto
Stéphane Dis
Thais Rissi

Colaboradoras

Aline Castro
Luana Costa

Revisão

Caroline Alciones e
Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos:

Alessandro Patrício da Silva
Aline Castro
Luana Costa
Luiz Sérgio de Oliveira

Pareceristas

Andréia Copeliovitch
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Lígia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
Luiz Sérgio Oliveira
Martha D'Angelo
Martha Ribeiro
Pedro Hussak
Tania Rivera
Viviane Matesco

Produção Executiva

Coletivo GAMBIARRA
revista.gambiarra@gmail.com

Produção Editorial

Almir Miranda da Silva
almirmir@gmail.com

Sumário (v. 5, n. 5, 2013)

Editorial [7]

As Cidades que se Movem: o Corpo como
Metáfora e Novas Práticas sobre o Espaço da Arte
Carlos Gomes de Lima Junior [9-14]

Ver o Próprio Corpo Vendo
Cristiane Carneiro da Cunha Geraldelli [15-22]

Notas Sobre Corpo, Moda e (Des)Territorialidades
Lorena Pompei Abdala [23-28]

Corpo-Obra: Manipulações Corporais como Processos de
(Des)Construções Ético-Estéticas
Sara Panamby Rosa da Silva [29-40]

Corpo Território do Limiar: Incorporação/Desincorporação
Viviane Brito [41-47]

Dançaera: Capoeira e Dança Contemporânea
Andreza Barroso da Silva [49-55]

Olhares e Corpos em Desvio:
Experiências e Reações na Performance “Cegos”
Carlaile José Rodrigues [57-62]

Dança e Imagem: Questões sobre o Processo de Criação
Coreográfica do Grupo de Dança Moderno em Cena
Ercy Araújo de Souza [63-67]

Entrevista com Tania Alice
Coletivo Gambiarra [69-74]

[Em sua publicação original, a Gambiarra utilizava-se de recursos eletrônicos para a publicação de trabalhos de seus colaboradores. Neste sentido, a edição de número 5 trazia as intervenções em vídeo de Sara Panamby (A Sagração de Urubutsin), Stéphane Dis (Ação de permutação) e Rick Gois (Quanto tá?). Na atual versão da Gambiarra, estamos impedidos, por questões técnicas, de publicar essas intervenções.]

Editorial (v. 5, n. 5, 2013)

A Gambiarra é uma publicação organizada e produzida pelos mestrados do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, com o objetivo de acolher e fazer circular a produção crítico-reflexiva e artística de estudantes dos programas de pós-graduação dedicados aos estudos das artes no Brasil.

Apresentamos aqui o quinto número da revista Gambiarra, com o título “O Corpo e seus possíveis: poéticas, políticas e trajetórias”.

Boa Leitura!

Editores da Gambiarra

As Cidades que se Movem: o Corpo como Metáfora e Novas Práticas sobre o Espaço da Arte

Carlos Gomes de Lima Junior

Mestre do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA/IACS/UFF
claroslima@gmail.com

Resumo:

O presente artigo propõe, a partir das considerações de Michel de Certeau, relacionar o corpo com a cidade tomando-a como metáfora do espaço da arte. A partir do conceito de museu, buscamos uma aproximação com o próprio existir do espaço urbano, pensando o caminhante da cidade e o visitante do museu como produtores de significações, criadores de parâmetros para o existir dos lugares, dos objetos e de si mesmo. A partir da observação das práticas de nomadismo, deslocar os limites da cidade para o espaço do corpo e das relações de afeto e apropriação, e finalmente refletir como a conexão de múltiplas vozes junto aos espaços públicos e bens culturais pode articular novos paradigmas de produção da arte e questionar as tradicionais definições de realidade e espaço. Palavras-chave: cidade; espaço; museu; corpo; afeto

Abstract

This article proposes, from considerations of Michel de Certeau, watching over the body in relation to the city taking the city as a metaphor of art space. Relating the concept of museum with the existence of urban space, thinking the walker and the museum visitor as a producer of meanings, creator of parameters for the existence of places, objects and himself. From the observation of practices nomadisms, moving the limits of the city for the space of the body and the relationship of affection and ownership, and finally intuit how the articulation of multiple voices with the public spaces and cultural assets can articulate new paradigms of art production and question traditional definitions of space and reality. Keywords: city; space; museum; body; affect



Espaço de convergência de múltiplas linguagens, a cidade contemporânea se funda como espaço de expressão de uma polifonia de discursos. Resultado de uma infinidade de transformações administradas ao conjunto informe da natureza selvagem, a cidade é o espaço razão sem rosto e sem identidade definida e se inscreve nos seus habitantes de maneira quase imperceptível. A cidade impõe uma ordem que se torna visível através de normas e códigos instituídos pelo poder regulador comum – O Estado.

Mas a cidade não se revela apenas como prisão. Como produto do desejo criador, a cidade é um reflexo da própria arte expressa pelos seus prédios e construções, visíveis ou invisíveis ao observador caminhante. Camada sobre camada, a arquitetura que compõe a complexa malha urbana, configura um texto que de maneira geral é assimilado pelos passantes de forma involuntária em suas idas e vindas dentro do espaço urbano. A cidade proporciona ao corpo a possibilidade de explorá-la e descobri-la de múltiplos lugares e desdobra pontos de vista sobre ela que ecoam nos seus habitantes. A cidade é um texto sendo desvendado.

Nunca conhecemos plenamente a cidade. Suas metáforas e ilusões nos ludibriam e nos convencem de que os percursos traçados são claros, mas cada dia a cidade se reconfigura e surge uma cidade nova. Diária e fadada a ser irreconhecível adiante. Um espaço em constante transformação. Ser um ponto que se movimenta nela é experimentá-la e apropriar-se dela, é tornar-se ela própria.

Nestes nomadismos no espaço urbano o passante é levado a construir ilhas de afeto e ignorar outros espaços, fragmentando a experiência e tornando esquecidos ou proibidos certos lugares. Cada habitante traça com seu corpo uma cartografia singular de lugares e não-lugares e nesta construção cotidiana institui-se, na velocidade dos fluxos, um estado entre o ver e o não-ver. A cidade se transforma em metáfora da vida como nas cidades descritas por Italo Calvino nas *Cidades Invisíveis*.

Nos caminhos dos turistas e habitantes, a memória se fragmenta e dança de forma aleatória, surpreendendo à medida que lança o antes e o depois de maneira entrelaçada na costura de um tempo utópico possível. Assim, atravessando o espaço do corpo, a cidade é

*coincidentio oppositorum*¹. Espaço que comporta opostos complementares – favela/asfalto, rico/pobre, alto/baixo, proibido/permitido. Envolver-se nos trajetos, perder-se e encontrar-se dentro dela uma vez desterritorializado como novo habitante, é resgatar no momento atual o *flâneur* do século XIX. Reconhecer no corpo os fixos espaciais e relacioná-los com os fluxos afetivos é tomar parte da cidade, tornando-se sensível às pequenas eclosões cotidianas da arte.

Dividido entre o ver e o sentir, diferente do passante, o observador que se projeta para o alto, no topo do panóptico, abre mão da delicadeza de perceber o entorno para contemplar a totalidade. Do alto, ele imprime projeções generalizadas sobre o conjunto de unidades complexas que anima as vias, o cidadão comum. Ao transformar a cidade em corpo alieado de si, o observador do panóptico, incapaz de envolver-se com a massa que transita, trata o essencialmente humano constituído pela complementaridade individual de cada célula, como um organismo tosco, uma massa anônima, incapaz de se autorregular e pensar sozinha.

A ilusão de ver a totalidade, a alienação do vidente/voyeur, se manifesta no desejo depravado de ser inalcançável, de ocupar o lugar de um juiz, de um deus, e nesta pulsão reguladora e hegemônica, o humano se coisifica. “A cidade-panorama é um simulacro *teórico* (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas”. (CERTEAU, 1994, p. 171)

Apreendendo o conceito operatório de cidade², é possível observar o surgimento de um sistema integrado no corpo da cidade e que, de certa maneira, trabalha com códigos muito próximos aos que regulam as práticas urbanas: os museus, e especificamente os museus de artes, que desde o século XIX tornaram-se portadores do discurso regulador e salvador para as futuras gerações do que, deveria ser

1 Simultâneo de opostos.

2 Para Michel de Certeau, a cidade instaurada pelo discurso utópico e urbanístico é definida pela possibilidade de uma tríplice operação: a produção de um espaço próprio; estabelecer um *não-tempo* ou sistema sincrônico; a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade.

preservado. É do *métier* do museu a suspensão do estado das coisas tal como “a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade”. (CERTEAU, 1994, p. 174)

Da mesma maneira que a cidade moderna, o projeto do museu de arte intuía a construção de um modelo de apreensão, apresentação e recepção específicos, seguindo um protocolo de proibições e concessões. Assim, tanto para o trânsito e sobrevivência no espaço da cidade moderna como na leitura dos objetos dispostos no museu, o cidadão/observador deveria ser dotado da capacidade de traduzir seus códigos e esta lição sobre os códigos não surgia naturalmente, mas como resultado de certo número de informações e conceitos que deveriam ser adquiridos previamente.

A cidade como modelo não existe para o cidadão, apenas para os sujeitos reguladores. Da mesma maneira que a arte dentro dos museus só existe como enunciação de um poder que está além do existir próprio dos objetos se não consideramos as múltiplas possibilidades de apropriação por parte do público. Mas deixemos temporariamente de lado a analogia entre estas duas instituições.

Na contemporaneidade os estados de deriva e o isolamento em que os habitantes das cidades são colocados, além da possibilidade de deslocamentos geográficos expressos devido à modernização dos meios de transporte, somados aos novos hábitos de trabalho que subvertem o horário comercial e o local de trabalho único, articulam a desconstrução do modelo da cidade moderna, deslocando o conceito espacial para a compreensão temporal ligada às fronteiras do próprio corpo. “Talvez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizam”. (CERTEAU, 1994, p.174) Os espaços de relação já não comportam o espaço urbano e são deslocados para novas territorialidades (virtuais).

Percebemos, à medida que os habitantes ganham mais autonomia sobre o espaço e seus deslocamentos, a mudança de antigos hábitos e, assim, meios utilizados para gerir a *fisiologia* da cidade caducam e atos de resistência emergem deste panorama. O controle dos cidadãos extrapola as mãos do Estado e novas formas

de apropriação do espaço urbano confrontam-se com as formas tradicionalmente impostas. Funcionando como máquinas de guerra, estas ações que costuram as novas práticas da cidade, subvertendo as imposições do sistema, se traduzem em um mapa quase amoroso do espaço urbano fragmentado.

O passante se propõe a ocupar um estado de permanente aquisição no qual a cidade e ele se fundem em uma mesma coisa: a imagem. O habitante já não é mais espectador e para tomar parte da cidade, ele próprio fragmentado e portador de múltiplas identidades parciais, no jogo de deslocamentos no globo, a arte que antes estava presa às construções arquitetônicas, urbanísticas e monumentais passa a ocupar o espaço do corpo, em um avatar de uma rede social. Na construção das narrativas inseridas no espaço urbano, o corpo é o espaço próprio da arte e a imagem é sua evidência.

Retomando a analogia com o espaço museal, observamos o surgimento de novas práticas e novos produtores de imagens, engajados em suas práticas, porém capazes de distrair-se e na medida desta distração quase descomprometida com este espaço sagrado, lançando mão de certos dispositivos tecnológicos, instituem atos de resistência à hegemonia da apreciação silenciosa e contemplativa. Assim, instituem-se estados de profanação do espaço sagrado em seu *lugar suspensio*, trazendo novamente para o rés do chão e para a relação ordinária os objetos destinados aos deuses.

Nesta relação, o ritual silencioso e interior abre lugar para a festa e para a dança. Vivendo sobre as próprias ruínas, como uma catedral transformada em *nighthclub*, o museu na contemporaneidade é como a cidade moderna para seus habitantes, um espaço passível a ser habitado, mas que não dá conta de oferecer o suporte para tais relações. Quando o limiar das práticas artísticas atinge o estado de confundir-se com as práticas cotidianas, no qual tudo está em constante resignificação, observamos uma perda de controle sobre os códigos da cidade e da arte e o sistema se reconfigura como um todo.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2011, p. 9)

Qual o espaço do corpo na relação com a cidade e com a arte hoje?

A relação com a comunidade dá-se por perdida, o corpo já não é mais o coletivo, mas individualizado. Em deslocamento isolado, o corpo desses nômades carrega consigo as próprias raízes para onde quer que vão. A natureza espacial torna-se essencialmente dinâmica e informe e assim se estabelecem duas espécies de fenômenos: de um lado temos o indivíduo isolado em si mesmo, incapaz de se relacionar com outro corpo; de outro identificamos o surgimento de novas modalidades de relação tendo a máquina como mediadora. A relação se tornar a relação de um corpo com outro corpo, mas esse corpo é máquina.

Relação de extensão. É justamente pela máquina que o corpo se expande para além da pele e alcança outros espaços. Em uma era de simultaneidades, na qual as questões sobre originalidade e unicidade já se evanesceram, o indivíduo se constituirá em várias instâncias até a desmaterialização do corpo ou sua tradução em imagens. À arte resta, neste panorama, desde o trabalho do artista até o texto crítico, passando pelos espaços de exposição até a experiência de observador, as camadas de legitimidade e de existência da obra tornam-se variáveis de uma equação complexa, podendo ser vistas como passos de uma trajetória incerta e errante, na qual cada unidade é total em si e simultaneamente completada por outra, como os passos em um percurso.

Perceber a cidade como espaço da arte e o corpo como espaço que compreende a cidade, que é única em seus elementos físicos mas múltipla em seus existires subjetivos, permite a promoção de inumeráveis e singulares representações sobre o mesmo fenômeno.

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses "sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade", mas não tem nenhum receptáculo físico. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam. (CERTEAU, 1994, p. 176)

Se é possível relacionar a mais simples ação humana, como o ato de um caminhar cotidiano, a uma enunciação e à construção de uma espacialidade, caberia também pensar a experiência estética e seus desdobramentos do ponto de vista de processos que tornaram-se automatizados na vida cotidiana das pessoas, suas relações com o mundo e com o mundo da arte?

Refletindo sobre os fatores que permitem tais práticas e como elas poderiam ser analisadas, na medida em que o percurso não é só o traçado executado pelos passos, mas é o reflexo de formas de relação com o espaço num processo de atualização de signos, podemos compreender o passante como produtor de novas verdades sobre o espaço. E se concomitantemente deslocarmos este percurso das relações com a cidade para a relação com os objetos de arte instituídos no espaço dos museus, será possível observar que mesmo a aceitação dos tradicionais discursos sobre tais objetos não se configura como um autêntico reconhecimento deles pelos códigos que os decifram. Outro sistema de códigos é criado pelo observador contemporâneo para realizar esta decodificação, outras redes de significação e de enunciação são construídas.

Parte do observador/consumidor converte-se em observador/produtor, que apesar de não estar instrumentalizado com as ferramentas próprias da arte, lança mão de seus instrumentos familiares para produção de sentido dos objetos da arte. Poderíamos desta forma, instituir tanto a caminhada quanto as relações com os objetos da arte no museu, como uma ação que está além da intenção consciente de inscrever uma trajetória ou uma leitura adensada, mas como uma quebra da narrativa instituída sobre o objeto para dar desdobramento a outro conjunto de narrativas embasado na experiência ordinária do observador/passante.

Assim Charlie Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso. Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. (CERTEAU, 1994, p. 178)

A cidade e a obra de arte institucional tendem à desestruturação e conseqüente apaga-

mento na emergência de novos paradigmas de produção. O sistema totalizante que ludibria e engana olhos e sentidos, na operacionalização dos espaços públicos ou dos discursos sobre os objetos, destina-se a uma anulação do indivíduo em prol de um êxtase coletivo no qual o caminho a ser seguido é sempre o mesmo e as pessoas tornam-se incapazes de se perceberem.

Os espaços vazios que estas hegemonias de poder promovem em volta tanto dos percursos quanto dos objetos abrem clareiras para nichos de resistência e novas formas de poder. Estas novas modalidades de poder que surgem à margem destes círculos do poder institucional, a partir de certa democratização dos meios de comunicação e de produção, imprimem e demonstram sua autoridade sobre os espaços antes negligenciados – a vida ordinária –, reconfigurando as práticas espaciais e levando os indivíduos a enveredar por caminhos que antes pareciam inacessíveis. Amplia as possibilidades à medida que “*autoriza* a produção de um espaço de jogo num tabuleiro analítico e classificador de identidades. Torna o espaço habitável. A este título, designo-o como *autoridade local*”. (CERTEAU, 1994, p. 186)

Explosão de afetos junto à vida, às coisas e à cultura, a cidade e o museu se envolvem de uma aura pulsante, formada pelos inúmeros espíritos que o discurso totalizante tentou anular. A cidade metamorfoseia-se em festa. Os muros vão ao chão ampliando as possibilidades de errância a partir da experiência criativa. A pintura rompe com a moldura, a escultura escapa ao pedestal. A arte implode as paredes que a isolava num lugar suspenso dedicado aos deuses e é restituída ao uso comum dos homens tornando-se habitável. Se insere no cotidiano das práticas tanto espaciais como propriamente artísticas, subvertendo e abrindo um pavilhão de espelhos infinitos, sobreposição e palimpsestos.

O museu é o mundo e esse é o lugar da arte. Identificamos um marco para esta utopia à medida que chega até nós a decisão conjunta de dois diretores de museus em Tóquio que há quarenta anos abriram os acervos para além das paredes da instituição e inseriram os objetos em meio ao espaço público para estar onde o corpo transita; ou como nas proposições de André Malraux e o museu imaginário, sem paredes, difundido através das imagens guardadas em um *coisário*.

Já é possível notar as manifestações de alguns profetas desta nova dimensão da arte. Muito mais do que povoar a cidade com certo número de objetos de arte de rua ou monumentos públicos, os lugares da arte são os lugares de encontros, de convivência e como se configuram esses lugares hoje, o que coloca em questão a própria relação de mundo físico. No espaço virtual das redes, o indivíduo pode se ver melhor a partir de um distanciamento dele mesmo e desta forma perceber que junto a ele existem outros que não se fazem apenas de corpos físicos, mas que são compostos de infinitas camadas de subjetividade.

Desde a desnaturalização do instituído como natural até a seleção do que vai ser compreendido em seu repertório imagético, passando pela produção de uma representação de sua experiência junto à cidade, ao deslocamento ou à obra, o corpo se projeta muitas vezes realizando exposições dos resultados obtidos a um número de consumidores.

Como atos de violência ao sistema, os indivíduos arriscam-se em ações controversas nos percursos de reocupação do espaço urbano, pulando muros ou cercas, invadindo prédios abandonados, viajando gratuitamente em metrô ou mesmo fotografando objetos em museus, onde a fotografia não é permitida: “fotografo coisas que me interessam”; “no Louvre não pode fotografar, mas a gente sempre dá um jeitoinho.”³ As fronteiras que isolavam o corpo e o separavam da cidade e da arte se fragilizaram e os novos produtores que surgiram a partir da democratização tecnológica dos meios de produção ainda têm suas práticas distanciadas do circuito de arte. Vemos que

a transformação dos instrumentos de produção artística precede necessariamente a transformação dos instrumentos de percepção artística; ora, a transformação dos instrumentos de percepção só pode ser operada de forma lenta, já que se trata de desenraizar um só tipo de competência artística (produto da interiorização de um código social, tão profundamente inscrito nos hábitos e memórias que funciona no plano inconsciente) para ser substituído por outro, por um novo processo de interiori-

3 Citações extraídas de diário de campo a partir de conversas com visitantes no MAM-RJ

zação, necessariamente, longo e difícil. [...] nos períodos de ruptura, as obras produzidas por meio de instrumentos de produção artísticos de um novo tipo são percebidas, durante um certo tempo, por meio de antigos instrumentos de percepção, ou seja, aqueles mesmos contra os quais foram constituídas. (BOURDIEU, 2003, p. 77-78)

Se a cidade hoje é o espaço de polifonias e desdobramentos poéticos, o espaço do corpo se expande para outros universos até pouco tempo inexplorados. Se os indivíduos em suas práticas serão capazes de incorporar a dimensão estética, se estamos diante de novos rumos para a arte desligados de um mercado consumidor mas articulados com uma infinidade de novos produtores, somente poderemos acertar lançando nossa esperança para o futuro e observando o presente de forma ativa e crítica. Fato é que vivemos em uma realidade que já não é mais a mesma dos nossos avós.

Referências Bibliográficas

- BECKER, H. S. *Art Worlds*. Califórnia: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: 1 – Artes do Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1965.
- Ruas de Tóquio viram galerias de arte. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/videos/jornal-hoje/v/ruas-de-toquio-viram-galerias-de-arte/1595664/>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2011, 19:40

Ver o Próprio Corpo Vendo

Cristiane Carneiro da Cunha Geraldelli

Artista-Pesquisadora e Mestre em Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA-UFRJ
crisgeraldelli@gmail.com

Resumo

Partindo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, o texto explora situações em que o corpo do espectador é percebido mais do que apenas parte da experiência com a obra de arte, assumindo papel central dentro das proposições analisadas que atuam como dispositivos autorreflexivos deste sujeito que vê. O deslocamento mental que o corpo percebe e realiza nas proposições mais atuais traz como herança as estratégias apresentadas no romantismo alemão do século XIX, afirmando este ato de ver e, principalmente, de ver-se vendo como percepção ampliada de si. Palavras-chave: espectador; corpo; percepção; ver; sublime.

Abstract

From the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, the text explores situations in which the body of the viewer is perceived more than just part of the experience with the artwork, taking a central role within the analyzed propositions that act as self-reflexive devices of this subject who sees. The mental displacement that the body perceives and performs in the most current propositions, brings as heritage the strategies presented in German Romanticism of the nineteenth century, claiming this act of seeing and especially seeing yourself seeing as heightened perception of themselves. Keywords: spectator; body; perception; see; sublime.



Ver o Próprio Corpo Vendo

O corpo: aquilo que nos faz estar no mundo objetiva e subjetivamente, com todas suas limitações e fronteiras entreabertas, nos faz pertencer ao mundo. É justamente neste mundo percebido pelo corpo que encontramos nossas referências e a própria percepção de que somos algo que vê e que é visto.

A corporeidade — decifrada pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (HAAR, 2007) — é uma condição do ato de ver que acontece no intervalo entre os extremos: sujeito e objeto, na presença e na consciência deste espectador, em determinado lugar e em determinado momento. É um olho instável, totalmente submetido a este corpo.

É ainda na profundidade desta “corporeidade viva”¹ que se pode mergulhar e se relacionar com o mundo, muito além da simples contemplação de meras representações espaciais ou formais que podem estar diante dos olhos. É na percepção que se torna possível entrar no jogo do visível e invisível, da presença e da ausência, e “mostrar assim as invisíveis medidas do ser”. (HAAR, 2007, p.105)

Entro em uma sala e vejo uma porta. Uma porta bem fechada. Parece pesada e antiga. Parece também cenário, mas mesmo que não seja uma porta de verdade ainda é uma porta. É um objeto/símbolo/lugar de passagem. Uma cortina sob um umbral de chegadas e partidas.

O que haverá atrás dela?! Outra sala? Outra porta?! Não há fechadura, nem maçaneta... Como entrar? Ela parece me convocar a entrar. Como “[...] uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo [...]”? (BACHELARD, 2005, p.226) Coloco-me então a tentar ver mais, descobrir o que há além dela. Procuo entender mais daquela misteriosa situação através de suas visíveis frestas; espiar o que poderia haver de tão interessante por trás dela.

Poderia ficar aqui páginas e páginas devaneando e tecendo mil relações poéticas sobre o que está antes e depois dessa ou de qualquer porta, mas não há como fazer isso sem me perder em floreios superficiais, fugindo do que corresponde realmente tal situação.

1 Termo usado por Merleau-Ponty para denominar a percepção.

O fato é que esse lugar onde está esta porta que narro é um museu. E esta porta não é uma simples porta do museu, é uma obra de arte. E não é uma obra de arte qualquer... é *Étant donnés* de Marcel Duchamp (DUCHAMP, 1969) (figura 1), sua última e mais polêmica obra em que trabalhou clandestinamente por cerca de 20 anos, longe dos olhares do circuito oficial de arte, misturando absurdamente arte e vida.

Sabendo disso, tudo muda, não?! Nosso olhar já passa a ser acompanhado de milhares de informações, como um *upload* de um HD em alta velocidade.

E mesmo que eu não tenha tido a oportunidade de ver esta obra presencialmente e esteja narrando uma situação hipotética, temos cada vez mais acesso a muitos dados que vão construindo mentalmente uma imagem tridimensional do que pode ser esta obra. Como uma exumação de cadáver, um mistério solucionado ou um segredo revelado, os detalhes que adquirimos através de textos e fotografias podem ser até mais reais e próximos que o próprio estar diante da obra, que muitas vezes é extremamente limitado.

“Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (BACHELARD, op.cit.,p.226), indaga Gaston Bachelard sobre a experiência com o desconhecido que está atrás de cada porta. É sobre esta transformação individual, visceral e interna que Duchamp queria proporcionar ao espectador que espiasse por aquelas frestas, sugestivamente ao nível do olhar entre as ripas de madeira que compõem aquela porta: uma surpresa, uma ilusão e um contato com a verdade da experiência mágica que podemos ter diante de uma obra de arte.

O observador é totalmente controlado pelo *dispositivo*² de Duchamp e colocado no papel de *voyeur*. É desafiado a abandonar seu ponto de vista de contemplador passivo e entrar em contato com sua íntima sensibilidade ao ver uma cena fictícia, mas ainda assim constrangedora. Um corpo, uma clareira, uma paisagem, algo ainda acontecendo. Evidências, cinema?

2 “...chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” Giorgio Agambem em O que é um dispositivo? Texto encontrado em O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 40.

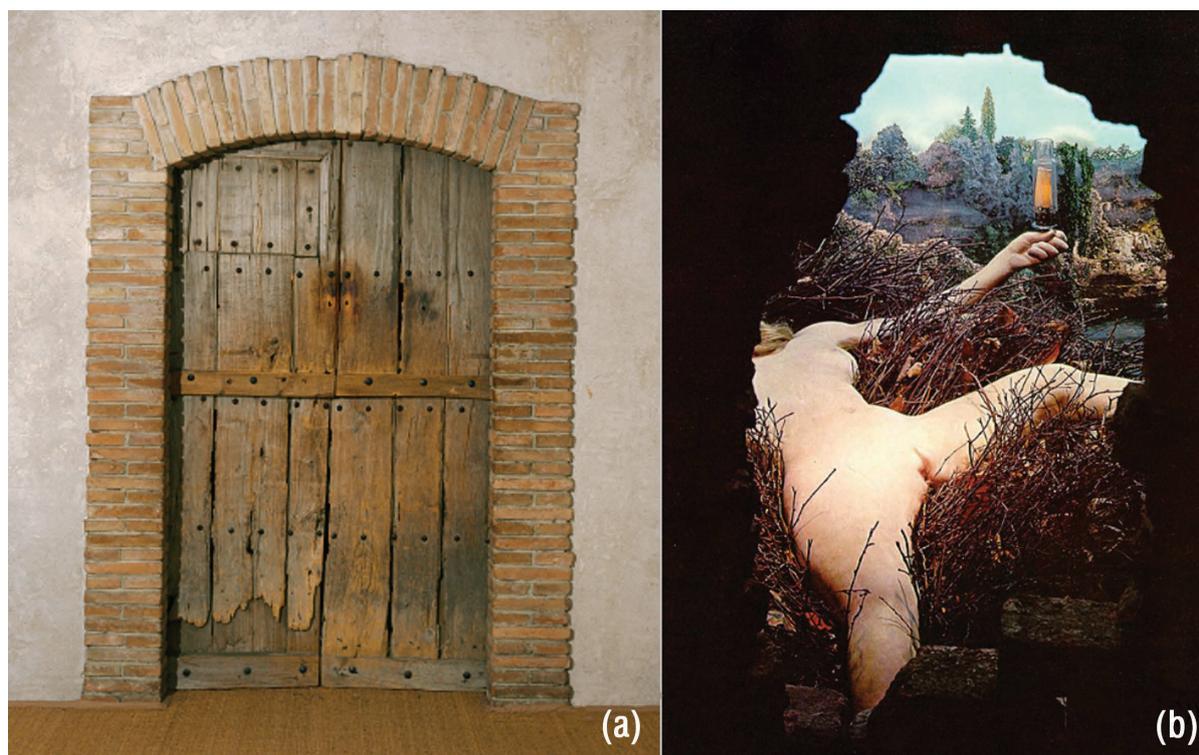


Figura 1 - ÉTANT DONNÉS: 1º LA CHUTE D'EAU, 2º LE GAZ D'ÉCLAIRAGE
(a) Vista externa da porta (b) Imagem da visualização pela fresta da porta. Autoria: Marcel Duchamp, 1946-66

Simulação de uma situação real e irreal. Referências trazidas da arte – a figura humana, o nu, a paisagem, o sublime – formam este cenário diante do pequeno rasgo na porta. E você é pego por você mesmo, ali, espiando determinado buraco, um determinado ângulo de visão de uma determinada e constrangedora situação.

Ao se afastar da porta e das imagens descobertas através da fenda deflorada, nada mais parece como antes. Toma-se consciência de que se vê e que simplesmente há inegavelmente uma procura imanente.

E quem é este sujeito que vê? Um sujeito primeiramente parcial, institucionalizado, socialmente formado e sedimentado pela tradição. Este corpo que vê responde muito mais aos diversos sistemas já estabelecidos do que ao mais próximo universo mudo e interno das coisas percebidas, como acredita Merleau-Ponty. Há um choque entre ver e perceber.

A obra de Duchamp então subverte a experiência convencional que o espectador tem nos museus e expõe sua essência mais cruel: que o museu é o lugar de espiar. E que é possível determinar como será essa experiência. De ver e de ser visto. Torna-se em 1969, após sua

definitiva montagem no Philadelphia Museum of Art, um grande sucesso de público, espetáculo sintomático do que preconizaria a arte e o mundo nas próximas décadas.

A impossibilidade real de registrar a obra como um todo, de ser capturada por uma câmera em uma única imagem ou em um único *take*; de ser reproduzida inteiramente pela mente e de visualizar a obra como um objeto diante do olhar; ter que escolher um dos olhos para espiar, tudo isso se estabelece como um grande dispositivo engendrando obra e espectador. Situação que por fim, como em *looping* ou um espelho, coloca o espectador como principal assunto, criando um encontro consigo mesmo: aquele que vê.

Anteriormente à porta de Duchamp, voltando ao início do século XIX, algumas pinturas românticas que exploravam conceitualmente os significados literais do sublime – representar a natureza como algo divino e maior que nós – já tentavam manipular a relação entre espectador e obra para causar uma sensação de uma experiência viva diante da situação representada.

Através de efeitos pictóricos, escala das pinturas e criações imaginativas para além do registro topográfico das paisagens, os pintores

românticos chegaram a um grau de cenografia que foi inclusive utilizada como teatralidade para aumentar a audiência religiosa e social. (RIDING, 2010)

O incomensurável, o infinito, o divino e o eterno só podiam ser devidamente percebidos na relação da figura humana (espectador) diante do espaço misterioso representado.

Nas pinturas de Caspar David Friedrich (1774-1840) – pintor romântico alemão – a figura de costas, típica de sua obra (figura 2), atua não somente como portador de significado dentro do esquema simbólico planejado para cada pintura, como também serve de intermediário (primeiro plano) entre o espectador e a infinitude do espaço representado no quadro.

Algumas obras deixam nítida a posição do espectador como participante da cena. Pinturas que não possuem um formato tão grande, como as que exploram a inclusão

do sujeito através da escala real, agarram o espectador pelo deslocamento mental neste espaço intermediário entre o olhar e a estratégia pictórica.

Uma irracionalidade visual é constantemente percebida nas pinturas de Friedrich, no jogo entre longe e perto, entre o terrestre e o divino. O espaço pintado não é o da pura representação, mas estilizado e idealizado, um espaço conceitual cheio de valores morais e religiosos. Friedrich dava ao comum e ordinário um sentido superior e um aspecto misterioso, frequente principalmente no idealismo romântico alemão, para nitidamente indagar e fincar uma postura contra o espírito burguês em largo crescimento na época.

O sujeito-espectador para Friedrich é tão importante que, no final da vida, acometido por uma doença e consciente da possibilidade de sua morte, passa a pintar e desenhar paisagens

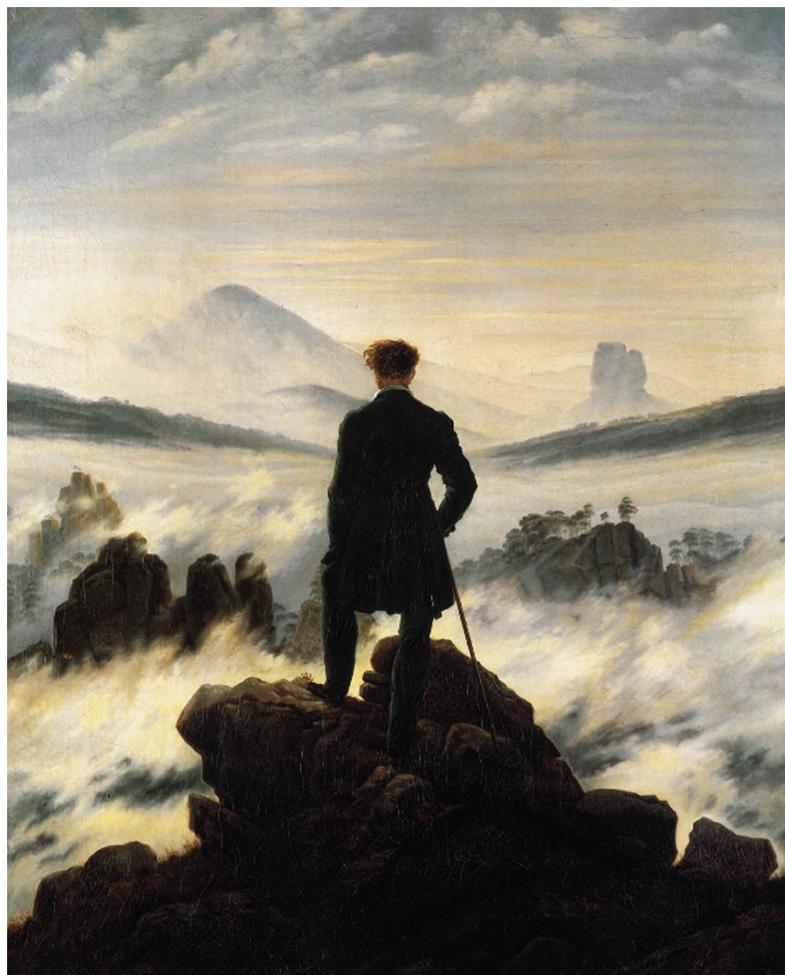


Figura 2
O PEREGRINO SOBRE
O MAR DE BRUMAS
(Der Wanderer über dem Nebelmeer),
Óleo sobre tela, 98,4 x 74,8cm.
Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha
Autoria: Caspar David Friedrich, 1818

vazias e muitas cenas de cemitério. Ora de fora do portão observando enterros de crianças, ora com o ponto de vista na beira da cova olhando em direção à entrada do cemitério, ele constata assim a sua própria proximidade com a hora final. Este portão se torna então claramente símbolo de passagem entre vida e morte. E ele assim oferece ao espectador sua própria visão de mundo.

Caspar David Friedrich na época dialogava consideravelmente com o circuito de arte existente em sua região na Alemanha. Em meio à invasão napoleônica, muitos significados patrióticos e políticos foram usados em suas paisagens. Mas a questão do observador era recorrente, mesmo quando usava de sua ausência. Em sua obra o espectador devia assumir-se e assim meditar sobre a grandiosidade do universo e as inevitáveis fases da vida.

A persuasão que Friedrich estrategicamente usava em suas pinturas para inserir o observador era de uma ordem mais intimista, voltada para a própria reflexão sobre o eu, especialmente ligada a uma especificidade particular e contemporânea a vida do artista, carregando um forte sentido de espiritualidade e tentando expressar o transcendental fora do plano religioso puro.

A obra de arte como discurso, principalmente no Barroco, fez uso do público como terceiro elemento entre artista e obra – como analisa Giorgio Carlo Argan, em seu texto “A Retórica e a Arte Barroca” (ARGAN, 2003) – quando a técnica da persuasão levava em conta não somente os meios que possam despertar reações, mas também a disposição do receptor dessas mensagens.

Segundo Argan, a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, prevalecendo os motivos religiosos e morais, sendo amplamente utilizada para fins de propaganda pela Igreja Católica. Além das grandes ideologias religiosas, a arte da persuasão, a partir do Barroco, também indicava um novo modo de vida social e, principalmente, chancelava a progressiva afirmação das burguesias europeias dentro das grandes monarquias. As formas de persuasão exercitadas pelos artistas seriam instrumentos para estabelecer um de-

terminado entendimento e, assim, possibilitar o estreitamento de uma relação e comunicação.

O que se encontra nas obras barrocas não seria a religiosidade do artista, como uma simples alegoria temática ou pura expressão artística, mas sim refletia a religiosidade dos devotos a partir da disposição sentimental do público, escolhendo o ponto mais sensível para exercitar a persuasão e “operar a mobilização dos afetos, o caráter social e coletivo dos afetos”, diz Argan. (2003, p.350)

Se o público é visto aí como um todo, pasteurizando uma reação e uma mobilização de um afeto comum a todos, a meu ver, Friedrich tenta mobilizar este “outro” que se funda no barroco como um público (coletivo), de uma maneira mais individual e autorreflexiva. A partir de uma “fórmula” difundida na época, em usar a paisagem como tema maior, simbolizando o divino em contrapartida à pequenez humana, Friedrich não inventa uma subjetividade na forma mas elabora a representação a partir do observador – muitas vezes ele próprio como observador de sua própria vida – buscando no comum a possibilidade de uma individualidade e de uma experiência.

Voltando para nosso tempo e contextos atuais, pisando em um solo conscientemente mais movediço e instável, e mais próximo em muitos sentidos que não somente no tempo, penso no trabalho de Marcia Xavier: *Horizonte indeciso*. (XAVIER, 2010) O corpo do público por toda a exposição é convocado a olhar, a se deslocar e a manipular seus dispositivos de construção de paisagem.

Estas paisagens deixam de ser uma representação dada para usar a memória e o corpo através das sensações do próprio espectador na experiência direta com a obra.

Em *Horizonte indeciso* (figura 3), cada espectador pode literalmente mexer no “horizonte” e criar uma nova imagem, uma nova paisagem, um novo horizonte próprio e provisório.

O típico movimento de ampulheta que se dá ao girar o quadro – que traz na verdade uma relação de objeto em vidro que contém água e areia – faz com que, em seguida à manipulação, o espectador lentamente entre em estado de contemplação, modificando também seu ritmo em ver as demais obras da exposição. Como



Figura 3 HORIZONTE INDECISO #1 Vidro, água e areia – 43 x 62 cm Autoria: *Marcia Xavier*, 2010

diz a própria artista em entrevista à Luisa Duarte na época de sua exposição: “Ele me parece um relógio visual, que marcaria esse tempo mais expandido”³.

Estes dispositivos criados para agir na relação sujeito-objeto parecem-me carregar, mesmo que involuntariamente, a ideia seminal da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar que, desde os anos 1960 até os dias de hoje, acabou transformando o olhar, o conhecimento e a percepção de como recebemos a experiência artística:

O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. [...] A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. [...] O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.⁴ (FERREIRA GULLAR, 1960)

3 Conversa de Luisa Duarte com Marcia Xavier. São Paulo, 23 de abril de 2010. Livreto impresso pela Galeria Laura Marsiaj por ocasião da exposição já citada.

4 Trechos retirados do “Diálogo sobre o Não-Objeto” da “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 21-12-60 no Rio de Janeiro.

A expectativa pelo horizonte formar-se nesta obra reflete-nos nosso tempo interno, regula de certa forma um tempo comum e aponta a cada um de nós nossa própria impaciência ou paciência, nossa velocidade em ver arte e ver, por fim, o mundo em que vivemos, com a urgência primordial dos nossos tempos em consumir informação com velocidade e incessantemente.

Mais do que vemos nossas imagens nos espelhamentos ou dentro dos trabalhos de Marcia Xavier com o *Horizonte indeciso*, podemos perceber e entrar em contato com nosso ritmo próprio e expandir nossa consciência sobre o ver, percebendo que é possível sempre construir e alcançar novos horizontes, assim como poeticamente Marcia apresenta em suas colagens fotográficas, sua mão tocando suavemente a linha do horizonte (figura 4).

O horizonte, filosoficamente ligado aos limites e conhecimentos do sujeito, não é um conceito sobre algo estático, mas faz parte de um processo da própria vida através das possibilidades de consciência e de fluxo que modificam assim essas margens cada vez mais irregulares e instáveis.

Nesta busca incansável pelo horizonte, feita apenas com o olhar ou a partir de estratégias visuais, o sonho se mantém, mesmo diante do impossível contato corporal.

E é sobre esta busca constante e fugaz que em *Longe e perto: além do horizonte* (figura 5), uma sequência fotográfica montada a partir do registro de uma ação traz uma narrativa visual linear, que pode voltar em *looping* ou em *backward*, reconstruindo mentalmente tal ação feita pela mão munida de um dispositivo para olhar.

Através de uma lente, uma bola de vidro ou um fragmento de espelho, procurando e querendo segurar o horizonte nas mãos, esta captura em *frames* constrói um outro horizonte, aquele que se idealiza ou que se desenha a partir destes fragmentos.

Neste processo, o olhar do autor e o olhar do observador se confundem e passam a fundar uma só experiência: a própria busca.

Como uma metalinguagem sobre o ato de ver, as imagens desses horizontes possíveis, a relação do espectador com os dispositivos da exposição de Marcia Xavier, ou com os meus dispositivos-registros de busca, assim como a surpresa da porta de Duchamp e presença/ausência do sujeito nas pinturas de Friedrich, expandem as noções do eu e do outro, do sujeito e do mundo, na exata experiência dentro do campo da percepção.

Referências

HAAR, Michel. Arte e Corporeidade: Merleau-Ponty. In: _____. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2007.



Figura 4 HORIZONTE POSSÍVEL Fotografia - 40 x 60 cm Autoria: Marcia Xavier, 2010



Figura 5 – LONGE E PERTO: ALÉM DO HORIZONTE Impressão fotográfica sobre PVC – 13 x 156 cm. Autoria: Cristiane Geraldelli, 2009

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. A Retórica e a Arte Barroca. In: _____. História da Arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. v.3.
- _____. Pitoresco e Sublime. In: _____. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- DUCHAMP, Marcel *Étant donnés*: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclairage, 1946-66. Obra montada no Philadelphia Museum of Art desde 1969.
- DUARTE, Luisa; XAVIER, Marcia. Horizonte possível: conversa de Luisa Duarte com Marcia Xavier. Rio de Janeiro: Galeria Laura Marsiaj, 2010.
- HAAR, Michel. Arte e Corporeidade: Merleau-Ponty. In: _____. A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MINK, Janis. Marcel Duchamp 1887-1968: A arte como contra-arte. Alemanha: Taschen, 1996.
- MOLESWORTH, Helen. My Funny Valentine: *Étant Donnés*. Artforum International, v.43, n.5, p.164-169, 2010.
- RIDING, Christine. Art and the Sublime: Terror, Torment and Transcendence. Londres: Tate Publishing, 2010.
- TAYLOR, Michael R. Marcel Duchamp: *Étant donnés*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- XAVIER, Marcia, Horizonte Possível. Exposição Individual na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro. 20 de maio a 26 de junho de 2010.

Notas Sobre Corpo, Moda e (Des)Territorialidades

Lorena Pompei Abdala

Doutoranda pelo Programa de
Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, FAV/UFG
loabdala@gmail.com

Resumo

Este artigo versa sobre as práticas de si como mediadoras do processo de construção das identidades, as quais legitimam as existências sócio-culturais dos sujeitos pelo suporte da roupa e do corpo. O corpo entendido como fronteira que traça relações complexas entre o sujeito e o mundo torna-se um artefato da presença, espaço para agenciamentos sociais, já que as trocas simbólicas ocorridas pelos eixos da identidade e da alteridade provocam (des)territorializações das representações do corpo, lhes conferindo, assim, novas (re)significações. Palavras-chave: corpo; moda; identidade; subjetividade

Abstract:

This paper discusses about the practices of self as mediators of the construction of identities, which legitimize socio-cultural existences of subjects supported by the clothes and body. The body understood as a border that maps complex relationships between the subject and the world becomes an artifact of the presence, a space for social agencies whereas the symbolic exchanges that occur between the axles of identity and otherness cause (de) territorialization of body representations, attributing thus new (re) significations. Keywords: body; fashion; identity; subjectivity



Falar sobre o corpo é um tanto complexo à medida que podemos direcionar o assunto para diversas abordagens: médica, antropológica, sociológica, artística etc. Neste breve esboço, o recorte de abordagem será sobre os discursos do corpo pelo suporte da roupa como prática social e simbólica do corpo expressivo.

Território tanto biológico quanto simbólico, processador de virtualidades infindáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confortar, o corpo talvez seja o mais belo traço da história da vida. (SANTANNA, 2001, p. 3)

Não interessa aqui traçar um histórico sobre as concepções das noções do corpo ao longo do tempo e sim discutir algumas conceitualizações que dialogam dentro do recorte: corpo como território das subjetividades que permeiam a vida social.

A noção de Foucault, no primeiro volume da *História da Sexualidade*, “A vontade de saber”, toma o corpo humano como objeto asfixiado e engessado pelas relações de poder, retirando dos sujeitos a fluidez subjetiva; já nos segundo e terceiro volumes – “O Uso dos Prazeres” e “O Cuidado de Si” –, o autor retoma a condição subjetiva do sujeito.

Uma definição aproximada do conceito de Foucault sobre o corpo aponta para além do conceito de genealogia, hereditariedade fenotípica e tradição cultural, apoia-se no sentido de que os corpos são espaços sociais que se transformam conforme a localização histórica. O corpo seria uma construção criativa da imagem social.

Todo corpo contém a virtualidade de inúmeros outros corpos que o indivíduo pode revelar tornando-se arranjador de sua aparência e seus afetos [...]. Só resta o corpo para o indivíduo acreditar e se ligar. (LE BRETON, 2003, p. 32)

Há um intercâmbio contínuo entre as partes das nossas imagens corporais e das imagens corporais dos outros, deste intercâmbio é que operam os eixos da identidade e da alteridade.

O modelo postural do corpo é uma construção criativa em devir. A imagem corporal não opera em *gestalts* fixas porque ela atua em meios dinamizados da percepção, nos quais cada estímulo visual e simbólico resulta em uma representação diferente e simultânea. Os processos são fluídos e rizomáticos ao que se refere à expressão da construção de si.

Sendo assim, entendido como um artefato da presença, o corpo é a matéria essencial para a manipulação de si. Espaço para agenciamentos sociais, já que as trocas simbólicas ocorridas pelos eixos da identidade e da alteridade provocam desterritorializações das representações do corpo, lhes conferindo, assim, novas significações. Ou seja, as apropriações e trocas simbólicas entre os sujeitos promovem novas *gestalts* corporais, que os localizam enquanto *personas* sociais e culturais. A cada nova narrativa/*gestalt* do corpo criadas, temos a formação de um novo território simbólico.

Se as fronteiras do homem são traçadas pela forma que o compõe, tirar dele ou nele acrescentar outros componentes metamorfoseia sua identidade pessoal e as referências que lhe dizem respeito diante dos outros. Em suma se o corpo é um símbolo da sociedade [...] qualquer jogo sobre sua forma afeta simbolicamente o vínculo social. Os limites do corpo esboçam em sua escala a ordem moral e significante do mundo. Pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo. (LE BRETON, 2003, p. 223)

Foucault diz que devemos escapar da alternativa do “dentro” e do “fora” e nos atermos às fronteiras, pois são nas zonas limítrofes que ocorrem os conflitos e as reflexões. Pensando assim, o corpo torna-se uma fronteira que separa os sujeitos do mundo externo e, como bem disse David Le Breton, qualquer alteração nesta fronteira altera também os vínculos sociais. Sendo assim, é na corporeidade que a sociedade se integra com seu universo autorrepresentativo.

Para Le Breton o corpo é entendido como um objeto transitório que permite inúmeros

emparelhamentos, pois nos articulamos em representações provisórias que se ordenam conforme o momento. O corpo torna-se um artefato da presença, matéria-prima esperando ser modelada e que se tornará a peça principal da afirmação pessoal, pois se configura como um *alter ego* do sujeito, um vestígio significativo de si.

Em outras palavras, o corpo cria *gestalts* não fixas que se articulam em narrativas visuais dinâmicas e em modificação constante. O corpo, neste sentido, torna-se espelho do sujeito. Espelho que pode refletir quem se é de fato, quem se gostaria de ser ou ainda um misto das duas coisas.

O corpo torna-se emblema do *self*. A interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se a sua superfície. É preciso se colocar fora de si para tornar-se si mesmo. Mais do que nunca, repetindo Paul Valéry, “a pele é o mais profundo”. (LE BRETON, 2003, p. 29)

Para Le Breton, a relação do sujeito com seu corpo está na ordem do domínio de si, que é o princípio que o vincula ao princípio das práticas de si de Foucault. As sociedades contemporâneas consagram o corpo como emblema de si. A posse de si levaria à orientação da existência de si.

Mencionando brevemente a filosofia de Deleuze e Guattari sobre “O Corpo sem Órgãos”, temos a configuração do corpo como um ideal, um modelo comportamental a ser atingido. O “CsO”, para os autores, não é um “não-corpo”, mas sim um corpo instituinte da construção criativa da imagem social. É o corpo da experiência em que o sujeito torna-se agente de si mesmo, permitindo-se a fruição e o intercâmbio com o mundo à sua volta. O “CsO” é uma prática de si que se desenvolve por agenciamentos da experiência ontológica dos sujeitos.

Deleuze e Guattari falam de “agenciamentos” que seriam o mesmo que rizomas: um conjunto de singularidades extraídas do fluxo entre as conexões que estabelecemos. Eles se organizam de modo a se articularem convergidos natural e artificialmente em multiplicidades. Podemos ilustrar os agenciamentos como o caso da “Vespa e da orquídea”, citado no volume 1 de *Mil Platôs*:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea transportando seu pólen. (DELUZE; GUATTARI, 1995, p.18)

Trazendo a analogia da vespa e da orquídea para as relações sociais temos a configuração dos agenciamentos que os sujeitos articulam devido às experiências consigo, já que as trocas simbólicas na sociedade resultam em devir. Nestes processos, as multiplicidades criam novos territórios, novas configurações que se refletem no corpo expressivo. A vida social interfere, diretamente, na materialização da subjetividade nos corpos.

Em *Adeus ao Corpo*, Le Breton, expõe teorias como a obsolescência do corpo, os *cyborgs*, a inteligência artificial, Projeto Genoma, os corpos virtuais; entretanto, o autor conclui ao final do livro que a morte do corpo seria absurda, já que os meios cibernéticos não livram os corpos do cansaço, da fome, do sono, das doenças, por exemplo. Podemos criar virtualmente diversos arquétipos da identidade, muito embora não tenhamos controle sobre a organicidade de nossa matéria.

Ainda sim, mesmo sem o controle da condição orgânica do corpo, por completo, um ponto deve ser levado em consideração: o corpo é um fator de individuação. A sociedade fragmentada ao mesmo tempo em que conecta os sujeitos também os isola; neste sentido o individualismo torna o corpo como último local da soberania pessoal, território da subjetividade.

A corporeidade como território em devir é um “material a ser lavrado, segundo as orientações de um momento.” (LE BRETON, 2003, p. 31). O sujeito é responsável por moldar sua existência, buscando arenas simbólicas que mais se aproximem com a ideia que se tem de si. O corpo é uma superfície de projeção cultural e social.

Isolado estruturalmente pelo declínio dos valores coletivos do qual é ao mesmo tempo beneficiário e vítima, o indivíduo busca, em sua esfera privada, o que não alcança mais na sociabilidade comum. (LE BRETON, 2003, p. 53)

Neste sentido, o corpo torna-se um *alter ego* do sujeito porque ele se configura como uma forma acessível para a transcendência pessoal. A possibilidade da experiência de si pelas práticas da moda, da intervenção cirúrgica, das terapias, das massagens, da tatuagem, dos implantes etc., transformam-se em práticas sociais que forcem o olhar para si e forcem o olhar do outro.

Le Breton nos chama a atenção sobre a questão do “olhar do outro”, pois a modernidade junto aos processos de individuação tornou as relações sociais mais distantes e, sendo assim, “a única consistência do outro é muitas vezes a de seu olhar”. (LE BRETON, 2003, p. 53)

Se o homem só existe por meio das formas corporais que o colocam no mundo, qualquer modificação de sua forma determina uma outra definição de sua humanidade. Os limites do corpo esboçam, em sua escala, a ordem moral e significativa do mundo. (LE BRETON, 2003, p. 87)

Há de se pensar então, que o corpo é uma medida do mundo e que os sujeitos tecem informações de acordo como os universos simbólicos em que estão inseridos, conferindo aos seus corpos as informações que lhes são pertinentes e possuem significância. As ações sobre o corpo são uma forma de interpretação, uma propriocepção, reflexo do mundo cultural percebido e vivido. A cada intervenção dos sujeitos sobre seus corpos, novas humanidades são criadas.

Se as subjetividades e as identidades culturais estão inscritas nos corpos dos sujeitos e se há na vestimenta uma intimidade, talvez carnal, com os corpos, podemos atribuir à moda a condição de ser o instrumento mais efetivo e imediato sobre a intervenção corporal. A moda ao longo da história foi uma das responsáveis pela apresentação estética dos corpos, pois as subjetividades são sociais.

A significação do corpo converte-se em comunicação uma vez que o discurso do corpo propõe linguagens que são codificadas pelo vestuário. A construção estética de si implica em uma ressignificação corporal, pois a subjetividade como agente social é um

mecanismo de transformação sobre o corpo. Pelo traje, o corpo é reinventado, espaços sociais são reinventados. A moda implica em práticas sociais, localizando narrativas visuais conforme o espaço, o tempo e a cultura de imersão.

A liberdade em que vive o sujeito contemporâneo permite a manipulação de várias *personas* sociais ao mesmo tempo: no trabalho, no lazer, em família, por exemplo. A apropriação dos códigos da moda permite um deslizamento por inúmeros papéis sociais na construção da identidade. O sujeito assim torna-se portador de identidades múltiplas.

A cada território criado uma nova configuração de si é moldada, pois a moda consegue redefinir as identidades sociais uma vez que um mesmo artefato pode adquirir várias significações conforme a localização simbólica.

Os discursos que a moda proporciona aos sujeitos permitem que os mesmos exercitem a autoidentidade pela prática de si e percebam a identidade social dos grupos na sociedade. É desta dinâmica, como foi mencionado anteriormente, que Foucault localiza o sujeito: pelos eixos da identidade e da alteridade.

Todo sujeito se define pelas relações simbólicas com certo número de outros sujeitos, pertencentes ao mesmo grupo social ou não. O eixo da identidade conduz o sujeito à noção de pertencimento, à percepção sobre o individual e o coletivo, enquanto que a alteridade conjuga o sujeito pela relação do si-mesmo e do outro. Ou seja, o eixo da identidade opera em uma esfera social e o eixo da alteridade opera em uma esfera individual.

O paradoxo diário do si-mesmo e do coletivo, que estabelece as fronteiras do individual e do social, é que dá ferramentas para que os sujeitos pratiquem a experiência da identidade. É na práxis do cotidiano e na percepção da diferença que os sujeitos absorvem informações que serão materializadas pela práxis da moda.

A moda como prática social, portanto, dá a este sujeito a possibilidade da manipulação de seu corpo social e de seu corpo individual. A conjunção dos dois corpos pode ser verificada nas narrativas visuais que estes projetam na sociedade.

“A classe social está se tornando menos importante na formação da autoimagem do indivíduo.” (CRANE, 2006, p. 35). As classes sociais perdem força porque hoje vivemos uma sociedade fragmentada em que os grupos se ligam segundo convenções de valores, modos de ser e estilos de vida que refletem os perceptos sobre o mundo.

Neste sentido, a cada hipersegmentação cultural na sociedade temos a configuração de novos universos representativos que se singularizam, dentre outras formas pelo modo de como as pessoas interpretam a cultura para seu próprio uso: a moda. Segundo Diane Crane, a adoção de um estilo de vida como uma proposta simbólica para a práxis de si pela moda seria muito mais relevante do que a questão da classe social, pois os sujeitos teriam na primeira opção um maior nível de influência.

O grande ganho da sociedade fragmentada é que o grande leque de opções culturais dispostas na sociedade liberta os sujeitos da tradição, permitindo os mesmos experienciar a práxis de si pela imersão em várias das possibilidades da autorrepresentação. “O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar narrativas próprias que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro.” (CRANE, 2006, p. 37)

A percepção dos sujeitos sobre a cultura em que estão imersos muda constantemente porque a própria cultura está em condição de devir. Mudam-se também, neste contexto as referências sobre a identidade e a autorrepresentação na sociedade, pois as identificações são um processo contínuo, as narrativas são criadas de acordo com o universo simbólico situados no espaço e no tempo.

Os corpos são projetados pelo enlace da hibridização, tornam-se pelo suporte da roupa, espaço para a manifestação de bricolagens filosóficas, nas quais as costuras entre o “eu” e o coletivo tornam-se visíveis, constituindo o todo.

Cada um faz simultaneamente a aprendizagem do geral e do particular, da essência e da existência, da ordem e do lugar que ela ocupa. A pessoa concreta só se realiza na dimensão do social, econômica e política que assinala seus limites. Ela não é toda a cultura, mas é toda a cultura no sentido complexo e completo do termo. (AUGÉ, 1999, p. 73)

A moda dá significação aos objetos culturais, pois ao trocar informações produz discursos que localizam e inserem os sujeitos em um grupo social. A práxis da moda oferece a estes a possibilidade da metamorfose, de evidenciar o singular, bem como o contrário, o camuflar pela similaridade.

Os discursos da moda na sociedade orientam-se tanto para as relações de aceitação com os padrões vigentes quanto para as relações de questionamentos dos papéis sociais e propostas de subversão de convenções, no caso da antimoda. Os discursos mediados pelas narrativas que os sujeitos criam sobre si-mesmos pelo suporte da roupa reverberam corpos socialmente sígnicos e os universos simbólicos por convenção codificam estes corpos, inserindo-os em nossos imaginários.

Em lembrança a Manoel de Barros que tão pertinentemente em sua obra fala sobre a aura dos sujeitos que almejamos experienciar, lemos o seguinte trecho:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,
que puxa válvulas, que olha o relógio,
que compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.
(BARROS, 1998, p.79)

Dentro de cada sujeito existem muitos outros sujeitos. A subjetividade não cabe apenas em uma *persona* e a poética da moda pode ser a forma mais acessível para alcançarmos nossos “eus”, de nos enfeitarmos de “borboletas”. Transcender de uma vida prosaica para uma vida mais colorida ainda que em um “pretinho básico”. Moda é devir, é discurso. Uma narrativa da identidade que deixa rastros dos sujeitos no mundo. Práticas sociais que tecem nossa existência pela poética que produzimos de nossos corpos.

Referências Bibliográficas:

- AUGÉ, Marc. *O Sentido dos Outros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- BARROS, Manoel. *Retrato do Artista Quando Coisa*. São Paulo: Record, 1998.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- _____. *Sistema da Moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- BHABHA, Komi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.
- BOLLON, Patrice. *A Moral da Máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CASTILHO, Kathia e GALVAO, Diana. *A Moda do Corpo e o Corpo da Moda*. São Paulo: Editora Esfera, 2002.
- CASTILHO, Kathia. *O Discurso da Moda: Semiótica, design e corpo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Giles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrênia*. Vol.1. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de Saber*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- _____. *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- _____. *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. *É possível Realizar uma História do Corpo?* In: *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

Corpo-Obra: Manipulações Corporais como Processos de (Des)Construções Ético-Estéticas

Sara Panamby Rosa da Silva

Doutoranda e professora
substituta do Instituto de Artes UERJ
sara.panamby@gmail.com

Resumo

O corpo enquanto campo pleno de potências revela-se detonador de processos culturais, sociais, estéticos, éticos... Posto que é complexo, múltiplo, poroso, colocado em risco nas experiências envolvendo a transformação psicofísica através da penetração na carne, nos coloca frente a jogos de políticas e poéticas, revelando horizontes não-lineares, variações e possibilidades de (des)construção que lançam a percepção para além do já sabido, colocando-nos em zonas de instabilidade, revelando saberes ocultados pelo embotamento racional. Aqui apresento uma trajetória possível pelo corpo modificado por meio do ritual, do erotismo e do estigma, trazendo à discussão algumas dessas instabilidades geradas pelo e no corpo. Caminhando pela antropologia, as artes e a filosofia, os corpos deste texto são capazes de excitar os sentidos, da náusea ao deleite em amplo espectro.

Palavras-chave: corpo; ritual; experiência; trans

Abstract

The body as a field full of powers reveals itself as a detonator of cultural processes cultural, social, aesthetic, ethical... Since it is complex, multiple, porous, put the body at risk in the experiments involving the psychophysical transformation through penetration in the flesh, put us in front of games of politics and poetics, revealing nonlinear horizons, variations and possibilities of (de)construction which throw perception beyond the already know, putting us in instability areas, revealing hidden knowledge by rational dullness. Here I present a possible trajectory by the modified body through ritual, eroticism and stigma, bringing to discussion some of these instabilities generated by and in the body. Walking through anthropology, the arts and philosophy, the bodies of this text are able to excite the senses, from nausea to pleasure in broad spectrum.

Keywords: body; ritual; experience; trans



Entre...

Os processos de modificação corporal acompanham a história humana desde tempos remotos. Com suas origens em rituais tribais¹ de passagem, técnicas como tatuagem, escarificação, *body piercing*, *branding*, suspensão corporal, entre outras consideradas extremas, encontram-se hoje bastante difundidas nos contextos de grandes cidades, principalmente nos movimentos juvenis. Em 1967, Fakir Musafar (performer e grande conhecedor/praticante das modificações corporais) cunhou o termo “*modern primitives*” (primitivos modernos) para determinar o grupo de pessoas adeptas a essas práticas de desestabilização psicofísica, revelando um retorno aos rituais de passagem de modo a voltar-se para o corpo em contato com seu entorno a partir da assimilação da perenidade e fragilidade do humano. Retoma-se o caráter da experiência como saber, mas como coloca Peter Pál Pelbart pelo pensamento de Giorgio Agamben: “[...] a literatura e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência. Mas enquanto a ciência visa provar a verdade ou falsidade de uma hipótese, a literatura e o pensamento têm outro objetivo. São experimentos sem verdade.” (PELBART, 2004, p. 139). Tal descompromisso com a verdade também pode ser prolongado àquilo o que é experimentado fisicamente, visceralmente.

Ampliando o foco para as modificações corporais relacionadas às hegemonias estéticas de acordo com os padrões de beleza e sexualidade vigentes na contemporaneidade, temos a questão *trans*: travesti, trans-homem, shemale. Outras manifestações de gênero que tocam questões eróticas e políticas, no que envolve a sociedade heteronormativa e homogeneizante, que são capazes de definir a linha tênue que separa a vida da morte através de conceitos patologizantes dos comportamentos.

Há ainda a presença das marcas de caráter punitivo e marginalizadas que trazem conotações e contextos completamente diversos, como nas inscrições tatuadas nos prisioneiros dos campos de concentração nazistas e a tatuagem carcerária.

Nestes casos as técnicas surgem de acordo com a tecnologia disponível e não

possuem relação direta com os rituais de passagem como citamos anteriormente. Entretanto, como veremos mais adiante, em ambos os casos a questão da alteridade e da resignificação dos corpos é latente, além da liminaridade. De modo a compor este corpo descrito, fragmento estas diferentes elaborações em três direções de análise: o ritual, o erótico e o estigma.

Corporitual

As modificações corporais fazem parte de nossa história enquanto seres culturais. Datam mais de cinco mil anos os primeiros registros destas práticas, comuns em diversas comunidades tribais e antigas civilizações, algumas já extintas, outras em busca da permanência de sua existência. As razões para a aquisição de uma marca corporal permanente ou a exposição do corpo a situações limite (como no caso da suspensão corporal, *kavadi* e *spearplay*) variam conforme as culturas e parâmetros pessoais; são infinitas. Entretanto, um fator comum entre os diferentes contextos indica questões de (des)construção e percepção da corporeidade que pulsam no mundo contemporâneo na retomada destas práticas milenares.

Nos rituais de passagem o corpo do sujeito que se submete a estes processos é reconfigurado a partir de quatro princípios básicos: a dor, o sangue, a feitura de uma marca e a alteração de estado (PIRES, 2005). Alguns dos exemplos mais conhecidos e emblemáticos encontram-se nas comunidades indígenas brasileiras e ameríndias, tribos africanas, grupos aborígenes da Oceania e povos da Índia, entre outros sob o rótulo de “exóticos”, estampando as páginas de inúmeras revistas *National Geographic* e programas da TV a cabo. Nestes casos toda estrutura social, cultural e política é baseada em um mundo mítico em profunda relação com o corpo e a natureza. Podemos citar como exemplo o ritual da tribo Kainingara em Papua Nova-Guiné, em que na mitologia local o crocodilo é considerado o deus criador do mundo devido à grande quantidade desses animais na ilha. No ritual em questão, os homens da tribo são escarificados com lâminas, vidro ou qualquer outro material cortante, de modo a tornar a pele o mais semelhante possível ao couro do animal, através de um xamã designado para executar as marcas.

¹ Quando me falo em comunidades tribais me refiro a sociedades ou grupos pré-colonização européia.

Assim se fortalecem aproximando-se de sua divindade a partir da superação, ou ainda, do transbordamento da dor e da similitude física. O ritual é visto por seus praticantes como um segundo nascimento, trazendo orgulho e proteção divina. É comum e aceitável tanto o antropomorfismo quanto o zoomorfismo, o que para grande parte das sociedades civilizatórias é visto como “demoníaco”, “profano” ou “antinatural”: monstruosidades.

O sujeito que ritualiza é posto num lugar de vulnerabilidade uma vez que autoriza a manipulação de seu corpo pelo outro, bem como se entrega a uma espaço-temporalidade desconhecida e incerta, ainda que haja regras ou combinações pré-determinadas. Entretanto, por trás desta aparente submissão, este mesmo corpo evoca um caráter de resistência e força, a fim de superar limites, estes geralmente relacionados com a dor e o verter de sangue inerente à feitura de marcas corporais de tal porte.

Neste contexto, da marca corporal como ritual de passagem, há um deslocamento de fronteiras, um borramento. Victor Turner coloca este tipo de experiência como um estado liminal. Este estado se constitui a partir do momento em que o sujeito é posto numa condição de sujeição e de entrega que provoca novas percepções acerca de si mesmo e de seu entorno. Turner descreve o estado liminal dos rituais como um evento recorrente na vida da comunidade, carregado de ambiguidade e paradoxos. O indivíduo é despido de sua identidade: “they are stripped of names and clothing, smeared with the common earth rended indistinguishable from animals”² (TURNER, 1892, p. 26), de modo a renascer após o ritual como um novo ser, concluindo e abrindo uma nova etapa de vida. São recorrentes as imagens dicotômicas como nascimento-morte, macho-fêmea, comida-excremento, mas aqui formam híbridos como nas imagens de divindades hermafroditas ou polisssexuais; polaridades que se cruzam. O autor também coloca que nestas sociedades o ritual está vinculado a uma obrigação dos indivíduos com o coletivo. Entretanto esta obrigação se relaciona a um caráter lúdico, ao invés do caráter do trabalho nas estruturas industriais e pós-industriais.

2 Tradução da autora: “eles são despojados de seus nomes e roupas, amalgamados à terra comum dilacerados tornando-se indistinguíveis dos animais”.

A questão da vulnerabilidade do corpo ritualizado pode ser confundida com os processos de sujeição que analisaremos mais adiante com as nazi-tatuagens; entretanto, como veremos, o desejo do sujeito e os poderes investidos ao corpo são completamente avessos devido à finalidade das ações e os meios pelos quais operam. Enquanto o ritual tangencia a morte como potência de vida, sistemas totalitários e agônicos procuram a aniquilação de alguns tipos de vida em detrimento da sobrevivência de outras. Um divisor pode ser pensado a partir da ocorrência de sistemas de crueldade que criam máquinas de matar em massa, higienizando o contato assassino-assassinado a partir de táticas de apagamento das identidades/diferenças e de extermínio.

Retornando aos rituais, estes estão presentes em praticamente todas as sociedades, pontuando a transição entre estados que variam em um imenso leque, de aspectos espirituais a status social e econômico. Do nascimento à morte ao longo de nossas vidas passamos por uma porção deles como formas de reconhecimento, pessoal e/ou coletivo. Considerando que são práticas geradas a partir da convivência entre os membros das comunidades – seja no âmbito local ou global, pelo consenso entre os indivíduos ou mediadas por instituições – nos indicam platôs de significação cultural, indicam leituras possíveis sobre o pensamento e modo de viver desses grupos. Como coloca a antropóloga Kênia Kemp: “o corpo submetido a um ritual de passagem demarca fronteiras, trazendo à experiência informe do sujeito os resultados de sua trajetória no grupo ao qual pertence”. (KEMP, 2005, p. 26) Os códigos que formalizam os rituais bem como sua organização são imensamente variáveis, interessando neste estudo os ritos envolvendo a radicalidade da experiência do corpo, justamente borrando as fronteiras num limite sempre ajustável e *deslimitante* que está presente na ideia de *corpolimite*.

O ritual nesta perspectiva tende a explicitar as alterações biológicas, sociais, culturais do indivíduo de modo a incluí-lo em determinadas esferas do coletivo através de um cruzamento de limites, marcando estas passagens por meio de intervenções físicas. Nos contextos tribais os rituais geralmente envolvem um sacrifício, uma oferenda aos deuses e/ou à comunidade por parte daquele que passa pelo processo. E

no sentido contrário: a comunidade volta suas atenções para o ritualizado, pois este faz parte de sua existência, operando segundo uma *eco-lógica* (GUATTARI, 1989). O corpo aqui é então mídia propagadora de saberes através de sua ação ético-estética no mundo, travando diálogos e discursos que vão para além do entendimento racional.

Os rituais de passagem tratam de compreensões de mundo que são criadas a partir da percepção da *fisicalidade* das coisas a partir da experiência de sua corporeidade em relação a tudo que o toca. Tal lógica se amplia para os horizontes do mito, assim a cada novo ritual os mitos são recriados e corporificados seja através de totens ou do próprio corpo, este por vezes também transformado em totem. Podemos tomar como exemplo o Kuarup, grande ritual das tribos xinguanas em homenagem aos mortos ilustres da tribo que promove a festa.

Em 2010 durante o festival Universo Paralelo (BA) me encontrei com uma pequena parte da tribo Kamayurá e o cacique Kotok que contou um pouco sobre o ritual. No início da conversa ele disse: “os brancos não sabem dar festa”. Para mim era estranho ouvir esta colocação devido ao contexto no qual estávamos: o segundo maior festival de música eletrônica do mundo. Então ele explicou: no Kuarup a festa inicia-se no seu preparo. Passam cerca de um mês, caçando, pescando, preparando a bebida (cauim, derivada da mandioca), cortando os troncos de madeira que representarão os mortos, fazendo os enfeites... São semanas de muito trabalho e festa, envolvendo rituais cotidianos. Alguns saem para convidar as tribos amigas que são recebidas e acolhidas pela tribo que oferece o ritual. Kuarup é o nome do tronco que representa o morto, vindo da mitologia de criação do povo pelo herói Mavutsinim, presente em muitas histórias das tribos do Xingu. Neste mito, Mavutsinim prepara o ritual com a intenção de reviver os mortos. Durante vários dias recomendava aos outros índios que cantassem, dançassem e não chorassem para que a mágica funcionasse. No último dia quando os troncos já estavam quase se tornando gente, Mavutsinim pediu para que todos se recolhessem em suas ocas e no dia seguinte poderiam ver os Kuarup apenas aqueles que não tivessem relações sexuais na noite anterior. Um índio desobedecendo às instruções sai e vê os Kuarup que voltam a ser só madeira. Deste

dia em diante o Kuarup não seria mais um ritual para reviver os mortos, mas sim para chorá-los pela última vez deixando-os livres para sempre, e os troncos foram jogados no rio. Assim, hoje o ritual dura cerca de três dias (fora o tempo de preparação), onde há canto, danças, choro, comida, bebida e luta, o Huka Huka, terminando com os troncos lançados à água.

Através de vídeos e relatos, principalmente do cacique Kotok e do pajé Sapaim Kamayurá, pude perceber a visceralidade do ritual, a potência transformadora de lançar o corpo ao limite a partir da percepção deste corpo enquanto *membrana vibrátil*, porosa. Esta porosidade, esta possibilidade e abertura para o contágio, para a troca e dissipação do corpo no espaço e no tempo, senti com o pajé Sapaim em uma breve mas intensa experiência de um ritual de cura.

De modo semelhante podemos comparar com o contexto urbano das práticas de transformação do corpo. “Para mim, não existe nenhuma dor real, mas somente uma sensação. É belo ter uma sensação que atravessa o corpo: assim sei que estou vivo”. (Fakir Musafar *apud* PIRES, 2005, p. 112) A colocação de Fakir nos revela a esfera experiencial e existencial das modificações corporais. Sendo um dos pensadores fundamentais para o entendimento dos corpos modificados, trouxe para a contemporaneidade a visão ritual intrínseca aos procedimentos de transformação do corpo. Nascido em 10 de agosto de 1930 em South Dakota (EUA), – local onde na época dois terços da área eram destinados à reserva indígena –, é diretor e professor da Fakir *Body Piercing & Branding Intensive*, escola localizada na Califórnia (EUA), onde são ensinadas técnicas como o *body piercing*, *branding* e suspensão corporal a partir do viés das práticas xamânicas, um dos campos de pesquisa mais relevantes para este experienciador do corpo. Não menos importante, buscou o aprofundamento de práticas de fetiche que também radicalizam a experiência corpórea.

O interesse pelas intervenções físicas, segundo Fakir, surgiu quando viu pela primeira vez pessoas que faziam experiências corporais como contorções e tatuagens numa feira de atrações, aos 6/7 anos de idade. Ao deparar-se com estas práticas, passou a pesquisar e aplicar em si próprio perfurações e tatuagens, de modo a perceber as alteridades do corpo mediante

estes procedimentos, tendo como referencial exemplares da revista *National Geographic* e enciclopédias anteriores à Segunda Guerra Mundial que traziam imagens e informações referentes às técnicas de modificação corporal praticadas em sociedades tribais. Importante ressaltar aqui que estes verbetes ilustrados foram censurados após a guerra. Aos 13 anos Fakir fez sua primeira perfuração, no prepúcio, como um ritual de passagem que durou o dia todo.

Fakir vê nestas intervenções, que intitula de “jogos corporais”³, uma chave para o acesso a portais através da experiência física, de modo a provocar um transbordamento do inconsciente, materializando o imaterial e expandindo as possibilidades de percepção. Assim, em seu pensamento encontramos três fatores que regem as experiências físicas deste caráter: a magia, a dor e o tempo.

Um dos trabalhos mais importantes de Fakir foi o ritual registrado no documentário *Dances Sacred & Profane* (1985) do fotógrafo Charles Gatewood, onde remonta o ritual da Dança do Sol (ou Juramento ao Sol), tradicionalmente feito pelos índios Sioux, Mandan e Lakota da América do Norte, em parceria com Jim Ward (um dos criadores e proprietários da Gauntlet, primeira fabricante de joias próprias para *body piercing*).

Originariamente, o ritual era feito como uma doação do sangue e da carne a Terra, constituído de três etapas: a busca da visão, a tenda do suor e a suspensão corporal. Esta última restringia-se apenas aos homens da tribo, uma vez que as mulheres já doavam sua carne e seu sangue pela menstruação e pelo parto. Os dançarinos são apadrinhados por um membro mais velho da tribo, que já tenha passado pelo sacrifício, que os acompanha durante todo o preparo e no momento do ritual. Porém, ao contrário do que usualmente se imagina, a Dança do Sol homenageia os aspectos femininos da natureza, como descreve Jamie

Sams: “o objetivo da Dança do Sol é permitir que jovens guerreiros partilhem o sangue de seus corpos com a Mãe Terra. Acredita-se que as mulheres fazem isso durante sua Lua, ou ciclo menstrual. As mulheres doam sua dor durante o parto, e os homens durante a Dança do Sol, para que o seu povo possa continuar a existir.” (SAMS, 1993, p. 93) Assim, há a busca de um equilíbrio das forças masculinas, representadas pelo Sol, e das femininas, representadas pela terra, para a manutenção da vida. Desse modo não se apresentam como forças opostas mas complementares, como podemos ver na figura chamada *Ma-ho*:

[...] pessoa de quem se dizia que possuía duas almas em um só corpo. A pessoa possuidora de “Duas Almas” sempre era um homem com características femininas, ou uma mulher com características masculinas. Na América Nativa isto era visto como terceiro sexo, e era considerado um dom bastante raro e muito bonito. Os Ma-ho possuíam a faculdade de representar homens e mulheres igualmente. Como apenas uma pessoa podia subir no Mastro da Dança do Sol, possuir uma pessoa assim, de dois sexos, dentro da Tribo era considerado um sinal de sorte. (SAMS, 1993, p. 92).

Esta era responsável por subir no Mastro e no alto fixar a Sacola da Dança do Sol, uma espécie de patuá contendo vários objetos (penas, garras, ossos, pelos, dentes) representando os poderes de cura dos seres da natureza.

No terceiro dia do ritual que dura quatro, é realizada a suspensão (*O-Kee-Pa*) através da perfuração dos peitorais inserindo duas estacas (geralmente de madeira ou osso) presas a tiras de couro por onde o corpo é erguido por cordas na chamada Árvore da Vida (ou Pessoa-em-Pé). A pele deve rasgar ao final para que o sacrifício se concretize. As mulheres costumam provocar sangramento em seus corpos através de pequenos cortes nos braços: “deixam o sangue escorrer e tocar o corpo da Mãe Terra em sinal de respeito pelos dançarinos e para, uma vez mais, consagrar suas vidas à guarda e à preservação de todas as coisas vivas”. (SAMS, 1993, 93)

No ritual proposto por Fakir e Jim, foram realizadas duas versões da última parte do ritual. Na primeira é feita uma perfuração superficial no

3 Os jogos corporais de Fakir são definidos em *O Corpo Como Suporte da Arte* (2005) em:

1. Jogos de contorção: modificar a forma e crescimento dos ossos
2. Jogos de constrição: comprimir
3. Jogos de privações: enclausurar, congelar
4. Jogos de impedimento: adereços de ferro
5. Jogos com fogo: queimar
6. Jogos de penetrações: invadir
7. Jogos de suspensão: pendurar.

lado esquerdo do peito onde é atada uma corda amarrada a uma árvore. Os dançarinos então dançam até que a pele se rompa, o que pode levar horas. Na segunda versão, são feitas duas perfurações no peito – de maior profundidade que na primeira – onde são colocados ganchos e o corpo é suspenso em uma árvore. O interessante de notar no vídeo é a mudança de estados pelo semblante de ambos, mas especialmente de Fakir. Os giros na árvore até que seus pés saíssem do chão, momentos de inconsciência, quase morte, e o retorno ao solo num despertar silencioso. Exacerba-se as potências do corpo frágil.

Podemos perceber através dos relatos e do documentário o caráter de transformação psicofísica destes rituais. Nestes casos, a questão principal não se encontra no aparato estético apenas (ainda que este seja intrínseco aos rituais de passagem através da pintura corporal, adornos e objetos), mas também no caráter de reconfiguração dos estados perceptivos através da dor física, transformada em potência de vida: um processo autopoietico, um processo criativo. No filme *Um Homem Chamado Cavalo* (1970), um dos relatos cinematográficos ficcionais mais fiéis e importantes sobre Dança do Sol baseado nas cartas e pinturas de George Catlin e Carl Bodmer (séc. XVII), a primeira fala do filme nos indica a natureza desta proximidade entre dor e transcendência: “Oh Wakantanka, Grande Espírito do Sol, fonte de toda vida criado em violência, prazer e dor e que tira a vida para manter a vida. Continuando o ciclo eterno de vida e morte, sou humilde e obediente diante de ti. Faça valer a pena!” neste sentido, não há uma negação dos impulsos da violência e do rompante da morte, pois estes fazem parte da potência criadora de vida, segundo a fundamentação mitológica (cultural, social e política) deste povo. O personagem vivido por Richard Harris é um inglês capturado pelos Sioux e dado de presente à mãe do chefe para ser seu criado. Bem como a descrição de Victor Turner sobre os estados liminares/liminóides do ritual: é despido de suas roupas, de seu nome e de sua identidade humana, posto não como homem, mas como cavalo. Durante o filme acompanhamos sua trajetória até manifestar o desejo de tornar-se verdadeiramente um homem, segundo as regras da tribo, quando adquire o direito de casar-se com uma índia através do Juramento ao Sol, em sua “pequena morte”. Desse modo, passando pelo sofrimento, torna-se sagrado.

Em meados de 1800, a prática foi proibida pelo governo dos EUA. Por que a dor e o sangue devem ser evitados a qualquer custo? Por que os relacionamos à violência desenfreada e ao interdito, dando-lhes um caráter de negatividade? Em Georges Bataille⁴: “[...] o temor, que é fundamento do nojo, não é motivado por um perigo objetivo. [...] nada de tangível nos provoca objetivamente a náusea, o nosso sentimento é um sentimento de vazio e conhecemo-lo no desfalecimento.” (BATAILLE, 1988, p. 51).

Tratando de uma “escatologia coletivizada”, os rituais que descrevemos parecem causar nas sociedades contemporâneas um estranhamento que vai de encontro com o temor à morte, uma vez que esta coletividade representa o convívio com polaridades que a princípio devem ser evitadas para a manutenção da ordem. Deste modo, ao falarmos nestas práticas nos aproximamos mais de um Corpo Sem Órgãos do que de um organismo.

Outro ponto a ser considerado é que estas práticas rituais, tradicionais e algumas delas praticadas até hoje, são sempre conduzidas por um(a) xamã (ou pajé) que representa um intermediador entre mundos. Deslocando nosso olhar para o contexto urbano, o xamã é substituído pelos modificadores corporais: tatuadores, *body piercers* e até mesmo cirurgiões plásticos.

Os *modern primitives*, a partir deste resgate às tradições tribais, podem ser compreendidos então como corpos construídos através da colagem de tradições, *patchwork* de tecnologias, ancestrais e contemporâneas. Menos do que estar em conformidade com a biologia e com o “naturalmente construído”, estes corpos modificados emanam de desejos de transformação: são construções culturais. Buscam a criação de espaços que apresentem traços das comunidades às quais fazem parte e/ou tomam como referência através destas pequenas poéticas de imanência dos corpos.

Corpoerótico

Em comunidades tribais também há a marca corporal de cunho estético, para tornar o corpo belo (pensando-se na maior amplitude em

⁴ O *Erotismo*. (1988)

que a beleza possa ser concebida), de acordo com os padrões vigentes de cada cultura. Em alguns lugares do continente africano a aquisição de marcas faz parte da construção de um corpo maduro e desejável. Como por exemplo, o caso das mulheres das tribos *Mursi* e *Suri* (Etiópia) que fazem o alargamento do lábio inferior como forma de aumentar o valor de seu dote, tornando mais fácil conseguir um casamento. Quanto maior o lábio, maior o dote e mais atraente é a mulher. Assim, o processo inicia-se quando são crianças, projetando para o futuro o que pode ser visto como um “investimento estético” de modo que não tenham dificuldades em encontrar um companheiro. Na Nigéria a escarificação é feita com este mesmo intuito de forma que uma mulher sem marcas corporais é considerada desprovida de atrativos físicos. Em geral, as inscrições são feitas com pigmento preto ou através de incisões profundas onde são inseridos corpos estranhos (pedaços de madeira, folhas, terra, farinha de mandioca, entre outros materiais) a fim de provocar queloides. Assim, formam marcas em relevo alterando a silhueta e ornamentando o corpo com formas geométricas.

Há ainda o *kakoushibori*, prática comum entre as mulheres do Japão que consiste numa tatuagem escondida. Feita com pó de arroz ou óxido de zinco aparece apenas em algumas circunstâncias, como excitação, banho quente ou quando sua portadora está alcoolizada. Nestes estados o desenho é revelado com um contorno vermelho. Neste caso, o adorno faz parte de uma prática velada, de forma que a marca é exposta somente em situações de intimidade como as descritas acima e faz parte do universo do fetiche.

O fetiche, segundo Valerie Steele, trata de uma forte preferência (em maior ou menor intensidade) por certos tipos de parceiros, estímulos ou atividade sexual. Em um primeiro momento, o discurso sobre as práticas fetichistas eram de cunho religioso e antropológico, havendo tratados de missionários que denunciavam religiões “bárbaras” de pessoas que adoravam “ídolos de madeira e barro”. Já no início do século XIX o termo era utilizado para descrever qualquer adoração irracional, passando posteriormente à ideia marxista de “fetichismo de produto”:

[...] analisando o conceito em termos de falsa consciência de classe, escreveu Marx, os trabalhadores que produzem objetos com estes atributos outorgam um valor “secreto” que dá a cada item de consumo a qualidade de um “hieróglifo social” que precisa ser decodificado. (STEELE, 1997, p. 13)

Sob a perspectiva da psicologia humana, estudiosos como Richard von Krafft-Ebing (que cunhou os termos *sadismo* e *masoquismo*, a partir de Marquês de Sade e Leopold Von Sacher-Masoch respectivamente), o fetiche é considerado um desvio sexual. Nesse contexto, as práticas fetichistas eram veladas – ou supostamente deveriam, pois por vezes foram tratadas como ilícitas moralmente e até mesmo legalmente – mantidas em segredo por conta da estigmatização social, bem como o exercício da sexualidade em geral.

Na contemporaneidade os significados da palavra se ampliam, com o cruzamento de diferentes discursos: “fetichismo não fala somente ‘sobre’ sexualidade; refere-se também demasiadamente sobre poder e percepção”. (STEELE, 1997, p. 13) Em meados do século XX, houve um desvelamento do fetiche via a criação de clubes e festas com este caráter, como, por exemplo, o clube londrino sadomasoquista *Torture Garden*. Assim, os adeptos às “bizarrias” sexuais passam a coletivizar e elaborar de maneira complexa questões relacionadas às práticas que passam pela modificação corporal. O *tight-lacing* é uma das técnicas utilizadas das mais valorizadas, na qual há casos de mulheres que chegaram a estreitar a cintura até 30 cm de circunferência, além do *body piercing* e da tatuagem que são amplamente utilizados tanto como adorno, quanto como um processo envolvendo dor e prazer de gozo – por quem aplica e em quem é aplicado. Fakir foi adepto da prática durante alguns anos. Há ainda técnicas de amarração com cordas (*Shibari*, técnica japonesa milenar), encasulamentos com plástico, filme, látex, fita adesiva, entre outros materiais; *piercings*, açoitamento, jogos com calor (cera de vela ou *branding*), entre muitos outros. Musafar ao elencar sua lista de jogos corporais leva em consideração algumas das técnicas listadas aqui entre outras, devido à grande efervescência das práticas sexuais a partir dos anos 1960 em clubes fechados, além da pertinência diante da busca de alteridade

de limites. A moda por sua vez apropria-se desta estética popularizando-a. Os adornos, os objetos, os acessórios adquiridos pelos adeptos a estas práticas carregam uma simbologia de nuances e estratos de relações de poder que cria códigos, ainda que flexíveis e mutáveis, de leitura estética dos corpos.

Partimos então para o Rio de Janeiro. Mulher Pera, Mulher Melancia, Mulher Jaca... *Frutamorfismo*. As mulheres que se transformam em mulheres-fruta a partir de atributos físicos que as assemelham em algum ponto com as frutas que se autodenominam. Este fenômeno encontra-se intimamente ligado à liberdade sexual das mulheres além de representar uma alteração considerável nos padrões de beleza vigentes: sai a magreza das passarelas e entram as curvas das fanqueiras. Fazendo uso das academias e cirurgias plásticas principalmente através de implantes de silicone e lipoescultura, reconfiguram seus corpos de modo a dar materialidade aos fetiches “tipicamente” brasileiros: a maior bunda, os seios mais exuberantes, a cintura mais fina. Além das alterações físicas, está em jogo a construção do discurso funk. Através das músicas de Tati Quebra Barraco, Gaiola das Popozudas⁵, entre outras, o corpo feminino e a noção de feminilidade se reterritorializam com a nova percepção dos comportamentos sexuais. “A foda tá liberada”, “a porra da buceta é minha”, “sou feia, mas tô na moda”, as mulheres do *funk* reconfiguram o comportamento feminino através do escracho, do esculacho, e do arregaçar-se, aproximando-se de um universo antes interdito às mulheres: o campo da pornografia. O corpo

5 Tati Quebra Barraco canta: “Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco, / Sou feia, mas tô na moda, / tô podendo pagar hotel pros homens / isso é que é mais importante.” (Sou Feia, mas tô na Moda). “Não adianta de qualquer forma eu esculacho / Fama de putona só porque como seu macho / [...] / Se prepara mona que a gente tá na pista / Sem neurose / [...] / Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida? / Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida? / Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila.” (Fama de Putona) E a Gaiola das Popozudas: “E aí seu otário / Só porque não conseguiu foder comigo / Agora tu quer ficar me difamando né? / Então se liga no papo / No papo que eu mando / Eu vou te dar um papo / Vê se para de gracinha / Eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha / É minha é minha / A porra da buceta é minha / [...] / Se liga no papo / No papo que eu mando / Só porque não dei pra tu / Você quer ficar me exclamando / Agora, meu amigo / Vai toca um punhethinha / Porque eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha”. (A Porra da Buceta é Minha)

modificado neste sentido reflete então uma transgressão de exercício de poderes, pois além do processo em si de transformação do corpo, está embutido um comportamento cultural que ora as identifica como mulheres vulgares e – bem como nas antigas definições de fetiche – com desvios de conduta sexual (e moral), ora como libertárias e anárquicas.

Já as travestis, conhecidas como *bombadeiras* por injetarem silicone industrial a fim de adquirirem as formas femininas tão desejadas, passam por um processo doloroso por conta da precariedade das técnicas. “Ela tá sentindo dor, mas sabe que vai ficar bonita. É a dor da beleza”⁶. Através de técnicas caseiras e sem qualquer assistência médica, estão duplamente na linha de fronteira: no limite de gênero e de vida e morte. Geralmente quem aplica o silicone (o “xamã” que conduz este processo) são travestis que já passaram pela experiência de ter a substância injetada em seu próprio corpo. Muitas aderem a esta prática por ser mais acessível economicamente do que uma cirurgia plástica. Entretanto, por se tratar de um tipo de substância facilmente rejeitada pelo corpo, muitas acabam tendo complicações de saúde. O transgênero está no que podemos considerar o grau mais extremo das modificações corporais, pois esta profundamente comprometido pelas relações de moralidade da sociedade, mais do que as mulheres-fruta, pela questão do gênero: tratam não de feminino e masculino, mas de sexualidades plurais. Além do desejo de transformar o corpo masculino em um corpo mais próximo do feminino – mas ainda assim não é corpo feminino, é corpo travesti: um tipo de híbrido – há ainda a questão financeira, pois parte delas trabalha com a prostituição por não haver espaço social para exercerem outras profissões, justamente por conta do estigma social que carrega uma travesti de sempre ser identificada como uma monstruosidade.

No documentário *Bombadeira* (2007), esta relação entre estigma social e fetiche fica clara a partir dos depoimentos de diversas transexuais da Bahia. Muitas delas colocam que para ter sucesso nas ruas é necessário ter um corpo lapidado, esculpido como o de uma mulher dentro dos padrões de beleza, mas com o diferencial de ter um pênis. Há ainda a necessidade de atingir uma estética corporal

6 Depoimento da travesti Samara, do documentário *Bombadeira* (2007).

que seja condizente com sua autoimagem: “eu sou uma travesti”. Entretanto a escolha por esta construção estética é circundada por uma série de pré-conceitos arraigados numa concepção moralista heteronormativa. Ou seja: uma travesti é bem quista sexualmente pelos seus atributos físicos, pelo fetiche, mas é posta à margem enquanto sujeito social de maneira brutal, ocorrendo verdadeiros casos de extermínio pelos sistemas públicos de saúde que muitas vezes se negam a prestar socorros às travestis, inclusive em casos de rejeição do silicone, além dos altos índices de assassinatos e suicídios.

Nestes exemplos citados, notamos que a construção da sensualidade e da sexualidade para estes sujeitos está intimamente ligada à maneira como constroem seus corpos a partir destas marcas complementares. Levando esta ideia mais adiante, temos que os processos de dor envolvidos nos procedimentos também se relacionam com esta construção da beleza de maneira que esta invoca um caráter de força, como discutimos anteriormente com relação aos rituais de passagem, e ainda de posicionamentos políticos acerca do que é permitido ao corpo: que pode o corpo?

Corpoestigma

A modificação corporal também pode ser utilizada como meio de diferenciação social, identificando os sujeitos de uma mesma comunidade através de uma marca comum a todos ou localizando cada indivíduo em sua posição hierárquica. Um exemplo clássico é o movimento *punk* dos anos 1970 no qual os jovens, ao utilizarem *piercings* e tatuagens, se reconheciam como pertencentes ao mesmo movimento ideológico, de acordo com códigos estéticos, bem como os *hippies* e *beatniks*, como forma de resistência política e também como uma ferramenta que os distinguisse de outros grupos e da sociedade em geral, com a qual não partilhavam a mesma visão de mundo.

Nas comunidades tribais, podemos citar os *Maori* (Nova Zelândia). Estes utilizam a tatuagem e a escarificação como uma forma de marcar os guerreiros e determinar hierarquias sociais. Geralmente marcados no rosto, quanto mais marcas um guerreiro possui, maior é sua força e maior é o temor causado no inimigo. A

marca, vista como um símbolo de força sagrada, então carrega um caráter de prestígio e status social, diferenciando os sujeitos perante a comunidade. Deste modo não era permitido que os escravos possuíssem a marca. O contato do ocidente com esta cultura provocou um choque cultural; durante o século XIX, a sociedade europeia costumava colecionar cabeças tatuadas de guerreiros maoris. Uma vez que recebiam em troca armas de fogo, por vezes tatuava-se fora do caráter ritual com o único intuito de sacrificar o indivíduo como moeda de troca.

Na Polinésia, a tatuagem é um símbolo social de forma a dividir classes. Segundo a mitologia, são os deuses que ensinam os homens a tatuar. Assim, a tatuagem é feita apenas dentro de um ritual sagrado. Uma cerimônia coletiva é realizada sempre na mesma data e os envolvidos devem ter a mesma idade. As intervenções iniciam-se aos doze anos e terminam por volta dos dezoito. Aos homens é permitido que se tatue o corpo todo, já às mulheres é permitido tatuar apenas rosto e membros.

No Japão também temos o famoso exemplo das tatuagens da *Yakusa*, que os identifica enquanto membros da mesma associação mafiosa. Neste caso a tatuagem é feita no corpo inteiro contendo um tema principal (flores, dragões, samurais etc.), parando apenas nos tornozelos, pulsos e pescoço. O processo é longo, podendo durar anos, através da técnica do *tebori*, método tradicional de tatuar artesanalmente, sem a utilização da máquina elétrica.

Há, entretanto, dois casos em que a marca corporal torna-se determinante para a representação social dos indivíduos, estigmatizando-os de maneira agônica: as nazi-tatuagens e a tatuagem carcerária.

A tatuagem desempenhou um importante e triste papel durante o regime nazista nos campos de concentração a partir de 1941. Desde o início, os deportados passavam por um ritual de desumanização no qual eram despidos de suas roupas e todos os pelos do corpo, incluindo cabelos, eram totalmente raspados. Suas roupas e objetos pessoais eram descartados e passavam a vestir o uniforme que lhes era dado, uniforme este que não passava por nenhum processo de higienização,

tendo sido usado e reusado por toda sorte de pessoas. Este processo fazia com que a aparência dos prisioneiros se distanciasse do que era antes de chegarem aos campos, perdendo suas singularidades com o objetivo de uma padronização.

Com o aumento crescente do fluxo de novos deportados e mortes dos prisioneiros, foi adotado um novo sistema, mais eficiente que a numeração contida nos uniformes. Ao invés de marcar as roupas, a pele passou a ser o suporte da grafia. Ainda que a tatuagem tenha sido adotada supostamente como medida administrativa, havia ainda um teor punitivo. Levando em conta que nas religiões judaico-cristãs a tatuagem, a marca corporal, representa uma injúria, um ato de violação ao corpo, os judeus tatuados em Auschwitz passavam por um doloroso processo de violência contra o corpo e contra suas crenças.

A partir do momento em que portavam o número tatuado na pele, perdiam simultaneamente seus nomes, respondendo apenas à numeração inscrita: “você não tem mais nome, este é seu nome”. (RAMOS, 2006, p. 52) Como coloca a autora Célia Maria Antonacci Ramos, a perda do nome através da marca representa a aniquilação do sujeito. Uma vez que o nome estabelece a mediação entre a identidade e a memória, entre o sujeito e a sociedade e círculos sociais, este é anulado de sua condição de sujeito e, conseqüentemente, de sua representação social. No caso dos campos de concentração esta aniquilação representava também a morte do grupo social.

Desde a entrada nos campos, os deportados já presenciavam sua sentença de morte. Entretanto, com a introdução da inscrição injuriosa no corpo, esta sentença passou a se estender pela duração da vida dos sobreviventes. Mesmo nas tentativas de remoção, a tatuagem não é totalmente apagada e, além disso, deixa uma nova marca. Assim, a inscrição funciona como uma extensão da memória. No caso das tentativas de remoção, são memórias sobrepostas.

Com a compreensão de que a memória é a reconstrução e invenção constante do passado, os sobreviventes de Auschwitz carregam por toda a vida o fardo de lembrar o nazismo marcado para sempre na pele. A marca então carrega a compreensão de um aniquilamento do sujeito – em maior escala de um povo e/ou

grupo social – através da proibição da diferença, de uma identificação mórbida da carne que alimentava as máquinas de matar em massa.

Nos sistemas carcerários a tatuagem possui uma função de identificação e organização entre os detentos, diferente do que vimos anteriormente no contexto nazista. Uma vez que o corpo é o último espaço de liberdade de um detento, as inscrições delimitam a forma de utilização e apropriação desse espaço.

Os detentos adotam a prática da tatuagem como um método de comunicação e identificação interna. Entretanto, esta codificação organizacional ultrapassa o núcleo dos detentos e passa a ser lida e interpretada pelos que se relacionam com o ambiente carcerário: agentes penitenciários, advogados, juizes, policiais, promotores, jornalistas, além da sociedade que aos poucos toma conhecimento destes símbolos.

Nos presídios as inscrições têm como função classificar os indivíduos pelo grupo ao qual pertencem ou delito cometido. Quanto mais exposto o local da marca, mais simples e cifrado é o desenho. Geralmente os motivos variam entre pontos (o número de pontos grafados correspondia a um tipo de crime ou facção), siglas e iniciais, caveiras, dragões, além dos motivos religiosos. O procedimento, executado pelos próprios detentos, é feito de forma precária, com os materiais que lhes são acessíveis: tinta de caneta esferográfica, agulhas de costura, pregos, arame ou qualquer outro material perfurante, cinzas, urina, entre outros.

Entretanto, a tatuagem neste contexto possui uma significação ambígua. Ao mesmo tempo em que o preso que opta por adquirir a marca passa a construir e determinar sua posição hierárquica entre os detentos passa também a definir sua posição perante a sociedade como o excluído, a escória. Outro ponto é a tatuagem feita como punição ou ridicularização, como por exemplo, o que ocorre com estupradores e homossexuais. Estes são tatuados à força de modo a serem identificados dentro da prisão como excluídos deste sistema particular.

Com relação à memória, a tatuagem carcerária possui características que a aproximam da marca complementar ancestral. Neste ambiente, o procedimento funciona como um rito de passagem, um rito de entrada, e

descreve ao longo do tempo a história do sujeito dentro e fora. São inscritas na pele, além dos atributos criminais, suas histórias de amor, as saudades e os anseios. Tais memórias e atribuições são mantidas em segredo entre os presidiários de forma a criar uma comunicação o mais restrita possível. Assim, as marcas são reconhecidas fora deste espaço mais pelo aspecto do que pela decodificação mediada dos signos.

É possível concluir, então, que as inscrições traçam um perfil do seu portador, identificando-o dentro e fora do cárcere. Podemos analisar este lugar da modificação corporal enquanto identificação social como um exercício de biopoderes: o corpo que carrega inscrições leva consigo uma memória inscrita que o autoriza (ou desautoriza) a ocupar determinadas posições hierárquicas e de status social. No caso, as nazi-tatuagens determinam uma injúria encarnada, como Kafka descreve em *Na Colônia Penal* acerca da máquina que tatua a sentença no corpo dos condenados até a morte, sem que estes saibam de sua condenação: “Seria inútil comunicá-la. A sentença é aplicada ao corpo”. (KAFKA, 2009, p. 87) “É preciso debruçar-se sobre a leitura. No fim o senhor sem dúvida também conseguiria. Naturalmente não poderia ser uma caligrafia simplória; o objetivo não é matar de imediato”. (KAFKA, 2009, p. 93) E por fim: “O senhor viu que não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas nosso homem decifra-a com as feridas”. (KAFKA, 2009, p.96)

... Entro

Ao percorrer este breve panorama das transformações corporais, do caráter de marca complementar ao estigma e à punição, podemos notar que mesmo em diferentes culturas em períodos variados da história, modificar o corpo é uma constante. Seja no caso dos rituais de passagem, corpos fetiche, os marcados por Auschwitz ou os detentos das prisões, o ato de imprimir marcas na pele e de definir identidades traz em si uma noção de *biopoder*, dos poderes investidos pelo e no corpo, poderes estes capazes de determinar vida e morte.

Para relacionar estes lugares de potência devemos ter claramente a noção de que os procedimentos de modificação corporal

descritos – sejam de origem ritual, sejam nos parâmetros da contemporaneidade capitalizada – são construções culturais e, principalmente, das culturas acerca das tecnologias que geram conhecimento a partir da experiência informe do corpo em sua composição estética. Em alguns casos, esta produção visa o extermínio, o que nos abre os olhos para a potência de vida e morte de fato existente na materialidade e desejos humanos, o que requer uma leitura alerta para estas questões.

Analisemos o contexto ritual de sociedades tribais. Temos que o modo de funcionamento destas comunidades está baseado numa história mítica, não linear, onde o onírico e a materialidade do real estão imbricados um no outro, sem haver uma distinção entre físico e metafísico, extrafísico. A noção de indivíduo inexistente uma vez que a noção de identidade está vinculada ao caráter coletivo: são identidades-devir, em constante processo de transformação. Talvez possamos pensar essas identidades em devir também no âmbito do erótico, ou no corpo que se faz discurso; entretanto, na marca imposta, compulsória, as possibilidades de vida do devir são zeradas a partir da identificação que desqualifica e pulveriza a existência do sujeito enquanto pluralidade em detrimento da imposição de regimes de poder agônicos (sejam estes religiosos, políticos, culturais, econômicos etc.).

Fakir Musafar, como citamos, é um dos defensores dos rituais de passagem através das modificações corporais, transitando do território do ancestral ritualístico ao fetichismo contemporâneo. Para ele, somos infantilizados por não passarmos por estas transformações agudas, somos crianças em corpos adultos. Passar pela dor é, para este pensador, uma questão básica a qual evitamos sem saber de sua importância enquanto elemento intrínseco ao viver, como coloca Beatriz Ferreira Pires:

Toda dor é uma ruptura. Ruptura física da pele, ossos, cartilagens ou psíquica de sentimentos, crenças, convicções. Toda dor é uma ruptura que, conforme Freud, se estende do físico ao psíquico e vice-versa, e que ao estender-se urde um ao outro. (PIRES, 2009, p. 124)

O corpo, então resignificado por meio das modificações aqui descritas, posto que é campo de batalha na construção e disputa de sentidos, inscreve-se em biopolíticas e tecnopolíticas: ciborgues em lugar de sujeitos, simbióticos em lugar de indivíduos. Chegamos à conclusão de que qualquer tentativa de classificar ou fragmentar a ideia de natureza, indivíduo e comunidade é vã, uma vez que o corpo é culturalmente construído e movido pelas necessidades e desejos.

O que sou? Uma história escrita, descrita e inscrita no corpo e pelo corpo... Pode ser.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Editora Antígona, 1988.
- BOAS, Cláudio Villas; BOAS Orlando Villas. *Xingu: os índios, seus mitos*. São Paulo: Editora Edibolso, 1975 (1970).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Digitalização Coletivo Sabotagem. 2004 (1970).
- GIL, José. *Monstros. Lisboa: Relógio D'água*, 2006 (1994).
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1988.
- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas, Papirus, 1990 (1989).
- KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome seguido de Na Colônia Penal & Outras Histórias*. Org. e Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- KEMP, Kênia. *Corpo Modificado, corpo livre?* São Paulo: Editora Paulus, 2005.
- NARUYAMA, Akimitsu. *Freaks: Aberrações Humanas*. Portugal, Centralivros. 2000.
- ORTEGA, Francisco. *Das utopias sociais às utopias corporais: identidades somáticas e marcas corporais*. In: Culturas jovens: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PAREDES, Cezinando Vieira. *A influência e o significado das tatuagens dos presos no interior das penitenciárias*. Monografia de conclusão para obtenção do grau de Especialista em Tratamento Penal e Gestão Prisional, do curso de Pós-graduação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.
- PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- _____. *Corpo inciso, vazado, transmutado: inscrições e temporalidades*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2009.
- PELBART, Peter Pál. *O corpo, a vida, a morte*. In: Kafka Foucault: sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Teorias da tatuagem: corpo tatuado: uma análise da loja Stoppa Tattoo da Pedra*. Florianópolis: UDESC, 2001.
- _____. *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo, Florianópolis: Perspectiva UDESC, 2006.
- SAMS, Jamie. *Dança do Sol: Auto-sacrifício*. In: *Cartas do Caminho Sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.
- _____. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos corporais*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.
- STEELE, Valerie. *Fetichismo: moda, sexo & poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- TURNER, Victor. *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*. In: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1892).

Periódicos

Graphic Tattoo nº 7: Carandiru. São Paulo, SP, Editora Escala.

Filmografia

- Bombadeira. 2007, Brasil. Direção: Luis Carlos de Alencar.
- Dances Sacred & Profane, 1985, EUA. Direção: Charles Gatewood.
- Darini: iniciação espiritual xavante. 2005, Brasil. Direção: índios Xavante da aldeia de Etenhiritipá.
- Dzi Croquetes. 2009, Brasil. Direção: Raphael Alvarez e Tatiana Issa.
- Encarnação do Demônio. 2008, Brasil. Direção: José Mojica Marins.
- Freaks. 1932, EUA. Direção: Tod Browning.
- Flesh & Blood. 2008, EUA. Direção: Larry Silverman.
- Modify. 2005, EUA. Direção: Jason Gary e Greg Jacobson.
- Mórbido Silêncio (Dee Snider's Strangeland). 1998, EUA. Direção: John Pieplow.
- O Retorno do Homem Chamado Cavalo (The Return of a Man Called Horse). 1976, EUA. Direção: Irvin Kershner.
- Um Homem Chamado Cavalo (A Man Called Horse), 1970, USA. Direção: Elliot Silverstein.

Links

Fakir Musafar - <http://www.fakir.org>

Corpo Território do Limiar: Incorporação/Desincorporação

Viviane Brito

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes
(Universidade Federal Fluminense - UFF)
viv_britto@yahoo.com.br

Resumo

O artigo em questão é fruto da observação participante no ritual Tambor de Salva, festividade realizada em julho de 2012, no terreiro Abassá de Yansã e Obaluaye, casa de tradição do Tambor de Mina, no bairro da Posse, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. O estudo se detém na espetacularidade do corpo, nas ações rituais que envolvem valores ético-estéticos associados ao comportamento social e religioso desses atores sociais. Do ponto de vista das artes cênicas, área na qual atuo, o interesse pela dimensão performática do ritual do Tambor de Mina está no “estado-de-cena” das mulheres envolvidas na religiosidade após a dinâmica de “Incorporação e Desincorporação”. Palavras-chave: corpo paradoxal; espetacularidade; ritual; incorporação; desincorporação

Abstract

The article in question is the result of participant observation in the ritual “Drum Saves” festival held in July 2012, in the yard “and Abassá of Yansan Obaluayê” house tradition Tambor de Mina, in the neighborhood of Possession, New Delhi, Rio de Janeiro. The paper focuses on the spectacle of the body in ritual actions involving ethical and aesthetic values associated with social and religious behavior of these social actors. From the point of view of the performing arts, the area where I work, interest in the performative dimension of ritual Tambor de Mina is the “state-of-scene” of the women involved in the dynamics of religiosity after “Merger and disembodiment.” Keywords: paradoxical body; spectacle; ritual; incorporation; disembodiment



Nas práticas religiosas do sincretismo popular, as formas de contato com o sagrado intermediado pela presença dos santos entram em jogo na construção social do corpo. O elemento central desta religiosidade para os seus praticantes é a devoção aos santos, cujas festas celebradas eventualmente são um meio de fortalecimento das relações sociais entre famílias e comunidades.

No Tambor de Mina¹, entidades religiosas africanas e de outras procedências pedem a realização de festas da cultura popular e são homenageadas pelos devotos com festividades de vários tipos, que são oferecidas aos santos, caboclos, voduns, orixás e outros encantados².

1 Segundo Verger (1987, p. 12), Tambor de Mina é a denominação mais difundida das religiões afro-brasileiras no Maranhão, Piauí e na Amazônia. A palavra tambor deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro-Mina de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da "costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina" na atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benine da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs.

2 De acordo com Ferretti em seu artigo "A Terra dos Voduns" (2006, p. 1), entre os voduns da Casa das Minas e em geral no culto dos voduns do Maranhão, não se dá ênfase ao culto de Legba ou Exu, que na Casa é considerado como demônio, como responsável pela diáspora e escravização dos negros. Assim Exu ou Legba são considerados como tabu no Tambor de Mina e suas funções são discretamente assumidas por outras entidades como Surrupira, Léguas Boji, os Turcos e outras. Santa Bárbara é considerada a chefe dos terreiros de mina e Averequete é o seu delegado ou guia. O vodum Toi Averequete, sincretizado com São Benedito, é considerado na Casa de Nagô e nos terreiros de Mina Nagô como o vodum que abre para a mata e chama as entidades caboclas. Na Mina do Pará e no Terecô de Codó, Averequete é considerado também a entidade que traz os caboclos. No Tambor de Mina do Pará e de outros estados, o culto aos caboclos está muito associado aos voduns e orixás, o que parece concordar com a tradição daomeana de assimilação da religião de outros povos. O catolicismo está muito presente nesta religião uma vez que os escravos eram obrigados a ser católicos e o catolicismo era a religião oficial do país até fins do século XIX e oficiosa em grande parte do século XX. A festa do Divino Espírito Santo é um ritual do catolicismo popular que, no Maranhão e em parte da Amazônia, foi incluído nos terreiros de culto afro, sendo oferecido em homenagem a entidades diversas. Assim, a maioria dos terreiros de Mina de São Luís realiza uma vez ao ano a festa do Divino em data variável conforme o calendário de cada casa. A festa do Divino, que em toda parte é um ritual do catolicismo

Cabe ao praticante beber de todas as fontes, de modo que o sincretismo é a própria condição de acesso à plenitude e multiplicidade do sagrado. O espaço privilegiado da experiência religiosa não são os sistemas religiosos em si, mas as fronteiras entre eles. (STEIL, 2001, p. 23)

Se no catolicismo institucionalizado a liderança religiosa conduzida por especialistas é consumida por leigos, nesta religiosidade popular predomina, de acordo com Bourdieu (1994), a "produção autoconsumo" que faz parte da dinâmica de vida coletiva.

Os esquemas de pensamento e de ações referentes ao sagrado são compartilhados por todos que dialogam diretamente com os santos. Neste sentido, a performance devocional se apresenta como um elemento crucial nas formas de configuração do sagrado que emergem das relações entre os devotos. A atitude dos envolvidos na cerimônia projeta suas ações num campo simbólico gerado pelas interações pessoais que podem ser por meio de trocas com o santo, promessa pessoal, coletiva ou simplesmente a devoção.

Nas ações canalizadas para esse "olhar divino" pode-se dizer que na vivência corporal instaura o sagrado, que não se caracteriza pela exclusão profana, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas "sacraliza" o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina. Brandão (1985) focaliza a fusão entre espaços público e privado. O deslocamento espacial dos devotos unifica as polaridades entre casa e rua como símbolos de sagrado e profano, devoção e diversão, restrição e permissividade.

Do ponto de vista das artes cênicas, o interesse pela dimensão performática do ritual do Tambor de Mina centra-se no "estado-de-cena" das mulheres atuantes na religiosidade, após a dinâmica de "Incorporação e Desincorporação" Rodrigues (RODRIGUES, 1997), e na relação com o espaço e os símbolos demarcados, tendo em vista que a espetacularidade do corpo nas ações rituais envolve valores ético-estéticos associados ao comportamento social e religioso desses atores sociais.

popular, no Maranhão e na Amazônia é um ritual que foi incluído e é realizado em terreiros de culto afro. Também é comum a participação dos devotos dos terreiros em missas de santos, procissões e ladainhas que costumam ser cantadas em latim e rezadas antes dos principais ritos e festas nos terreiros.

O espetáculo (cena), a manifestação popular (ritual), obviamente, uma série de características pode diferenciar um evento do outro. No entanto, despertam a curiosidade os pontos de convergência. Parece evidente que, da mesma forma que a cena não se resume a execuções meramente mecânicas de ações físicas, deslocamentos, pausas e sons, a execução de movimentos destes corpos, quando incorporados com determinadas entidades, tem o seu sentido criado em uma esfera de significação tecida pelo corpo em um devir de realidades, tempos e espaços sobrepostos – a zona de turbulência³. Talvez seja mais apropriado dizer que a zona de turbulência está para a cena como a encruzilhada está para estes rituais, porém representando territórios distintos. A encruzilhada traz a especificidade do espaço-tempo em que a ancestralidade Jeje e/ou Nagô é portadora das identificações criadas nos corpos e, a partir deles, subsidiam a rede de relações que existem em uma zona de turbulência. Desta forma, o corpo subjétil da zona de turbulência é, na encruzilhada, o corpo limiar.

O corpo subjétil, como propõe Ferracini (2004), é um conceito gerador de um território poético a partir do pressionamento do corpo cotidiano que, visto do ponto de vista foucaultiano, é tramado e constituído pela ação do poder que determina sobre o sujeito. Logo, o corpo subjétil representa uma linha de fuga desse lugar comum (corpo cotidiano), do mesmo modo que o corpo limiar também o faz, primeiramente transbordando o corpo cotidiano em ações e estado que se propõem à criação de um território poético e depois, à medida que anula as normas que regulam as relações estruturadas e institucionalizadas que operam no cotidiano, ocorre uma transgressão. Essa transgressão, segundo Turner (1974, p.156), “é acompanhada de um poderio sem precedentes”.

Performance e Ritual

Os guardiões do modelo da cultura popular encontram-se principalmente entre os peões, os boias-frias, os lixeiros, os caminhoneiros, as cozinheiras, os tratoristas – enfim, nos grupos de gente simples e humilde que tem o poder de

3 A “Zona de Turbulência” é discutida por Renato Ferracini em: *Café com Queijo – Corpos em Criação* (2004).

transformar um cotidiano duro e sofrido numa celebração da vida” (RODRIGUES, 1997, p.125)

A pesquisa traz como campo de estudo a observação da festividade no mês de julho, no terreiro “Abassá de Yansã e Obaluaye”, casa de tradição do Tambor de Mina. Dona Antônia, maranhense residente na cidade do Rio de Janeiro desde 1959, é responsável pelo terreiro. Essa senhora segue as tradições religiosas transmitidas por sua família há centenas de anos, sendo o ciclo do Divino Espírito Santo realizado há mais de 30 anos e reunindo a comunidade de maranhenses que moram nesta cidade e outros adeptos interessados nas festividades das Caixas do Divino.

Festa do Divino é uma festa de origem portuguesa realizada, anualmente, com muita pompa, na maioria dos terreiros de São Luís, em louvor ao Espírito Santo. É realizada na Casa das Minas e na Casa de Nagô no domingo de Pentecoste e, nos outros terreiros, naquela data ou na época de sua festa grande. Na Casa Fanti-Ashanti é iniciada no segundo domingo de julho, tem duas semanas de duração e precede a festa de Oxalá. Naquele terreiro é assumida por Pai Euclides (festeiro) com apoio de seu caboclo Corre-Beirada (seu ‘farrista’ de Cura) e a colaboração de várias pessoas e encantados ligados à casa e as crianças, que assumem as funções de Imperador e Imperatriz, Mordomo e Mordoma-Mores, Mordomo e Mordoma-Régios e das caixas do Divino Maranhense – mulheres que tocam caixa (bombo) por devoção em festas do Divino de vários terreiros. (FIGUEIREDO *apud* FERRETTI. 2006 p. 156)

O ritual do Tambor de Mina se inicia no findar das festividades ao Divino Espírito Santo, fechando o ciclo do catolicismo popular e abrindo os festejos com um Tambor de Salva em homenagem e agradecimento às entidades espirituais que trabalham na casa, sendo elas os encantados, voduns, caboclos, santos e todos os seres que guarnecem o terreiro. Além de ser motivo para reunir os amigos e familiares que fortalecem as festas, cumprem suas promessas e devoções.

O rito é comandado pelas mulheres da casa, sendo Dona Antônia a mestra condutora

por ser a médium que incorpora uma entidade com papel central de liderança dos trabalhos do terreiro. Pudemos ver que sua palavra tinha poder determinante. Essa entidade se apresenta por “Seu Léguas”, caboclo ou encantado, como é conhecido na tradição.

“O que pouco difere no teatro ou em outros palcos”, a partir do pensamento de José Gil (2004), nos inspira a relacionar a vivência desses corpos imersos no ritual com a leitura do seu texto *Corpo Paradoxal*. Tomaremos aqui, por vezes, a liberdade de adaptá-las para seguir na construção do pensamento.

O ator transforma também o espaço da cena, o esportista prolonga o espaço que rodeia sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que tem com o seu corpo. Do mesmo modo o atirador de arco e flecha e seu alvo zen são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos espaço do corpo. (GIL, 2004, p. 47)

O ritual se inicia pelos espaços da travessia, lugares que delimitam os cantos da casa, sendo elas portas, porteiros e encruzilhadas. A esses ambientes se associam o equilíbrio e harmonia do lugar. Segundo Graziela Rodrigues (1997), é a moradia do guardião da casa, ou seja, das entidades firmadas no terreiro⁴.

Nesse ambiente, o corpo também se apresenta da seguinte maneira:

O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história [...] Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil (SILVA, 2004, p. 66)

No espaço do barracão, muitas expectativas. Olhos que corriam soltos por aquele lugar, mapeando os pontos de convergência. Verificamos como o local estava cenicamente preparado para receber o ritual. No canto esquerdo do chão do barracão, uma vela acesa.

4 Segundo Rodrigues (1997), no Candomblé e na Umbanda, o orixá ou entidade Exu é firmado nas entradas, tendo função de proteger os terreiros.

No fundo central, o altar com as divindades. No canto direito, os tambores posicionados onde se cantam os pontos. Entre o altar e os tambores, uma porta fechada. No centro do espaço, o fundamento da casa. No chão onde se risca o ponto e no teto, outro fundamento, simbolizando a demarcação entre céu e terra. Na passagem principal, a encruzilhada, entrada e saída. Os bancos para os visitantes estão posicionados dos dois lados desta passagem, à direita e à esquerda. Assistimos da esquerda. Vozes vindas de trás da porta fechada sinalizavam, com orações, que a festa iria começar. A Gira, neste momento, abre o início da festividade, cujo significado é apresentado por Rodrigues.

[...] também representa a possibilidade de dinamizar os espaços, envolvendo o movimento interior e exterior integrados em espaços sagrados, estando sua arrumação relacionada ao tempo necessário de ocupação para que a memória dos antepassados possa se reinstaurar no presente. No mesmo lugar em que se abre, também se fecha a Gira (RODRIGUES, 1997, p. 85)

Os músicos iniciam o rito. Tocam por um tempo nos ambientando no porvir. Entram as mulheres de saias vermelhas e blusas brancas que, enfileiradas, atravessam a diagonal do espaço e seguem a fila carregando no corpo o peso ancestral. Formam o círculo, onde o sagrado toma o espaço, fazendo os deslocamentos convergirem em formas arredondadas. Executam nesse lugar um passo único, em uma movimentação que remetia a pequenas remadas com braços e quadris envoltos em um mar de memórias. O canto ecoava para fora das portas e janelas, preenchendo o silêncio da noite. Na expressão de Rodrigues,

o toque do instrumento, o canto e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som (RODRIGUES, 1997, p. 125).

Segue a Gira e no andamento é que identificávamos nos corpos dos girantes o entrelaçamento fruto do cotidiano com a festividade. Pelas expressões marcadas nos rostos rachados e demarcados pela dura vida, que sabemos por relatos dos próprios atores

sociais em questão, foi vida de trabalho pesado e mal remunerado, acumulando as emoções intencionadas aqui como engrenagem na harmonia do movimento. Os corpos trazem das suas vivências as movimentações e habilidades que propiciam refinadas coreografias.

Como sugerido por Laban (1978), em seus apontamentos sobre “O Domínio do Movimento”, podemos criar partituras de movimentação a partir das ações básicas e cotidianas.

A extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulsos para o movimento. (LABAN, 1978, p. 49)

À medida que os pontos – músicas cantadas – se referiam a determinado personagem do Panteão Sagrado⁵ este se apresentava de forma cambaleante no corpo do médium. Vale ressaltar que nosso interesse não foi investigar se no corpo da pessoa ocorria uma mudança significativa, verossímil, quando esta trabalhava com uma entidade em seu corpo. A intenção não era pesquisar espíritos e, sim, a pessoa encarnada e suas qualidades de movimentações no que denominamos aqui, no campo de nossos estudos, de desempenho proporcionado pelo ritual.

Antes de a entidade se firmar, produz no corpo dos atuantes movimentos trêmulos, vibrantes e percutidos. Nesse movimento pontuam-se algumas partes como testa, ombros, cotovelos, joelhos, costas, costelas e outras partes do corpo, de acordo com cada entidade e seu médium. Ambos realizam o sentido de entrar e sair, num fluxo cheio de pontuações. Muitos cambaleiam e giram em torno do próprio

eixo. Outros arriam os quadris, flexionando os joelhos para se impulsionar no espaço e iniciar sua dança.

Recortamos nosso olhar para a chegada da entidade da dona da casa, o caboclo “Seu Léguas” que ocupava o espaço central quando se manifestou. Sua movimentação se iniciou com o corpo pendendo para a direita, na diagonal baixa à frente do corpo, seguido de um giro conduzido pelo ombro, vindo da esquerda para a direita, passando pela outra diagonal da frente do corpo até se fechar na mesma posição antes do giro. E ali ficou por alguns segundos, respirando profundamente. Com olhos fechados foi se movimentando a passos pequenos, lentamente. O tronco ganhou dimensão e se portou como um estandarte, sendo conduzido pelos pés. O quadril se deslocava à medida que equilibrava a coluna de um lado para o outro na movimentação da mesma. Essa imagem nos remete ao estudo de Laban (1978, p. 55), quando enfatiza que “as ações corporais produzem alterações na posição do corpo ou em partes dele, no espaço que o rodeia. Cada uma dessas alterações leva certo tempo e requer certa dose de energia muscular”.

Neste ponto, Gil também nos conduz até Laban, onde concebeu um espaço do corpo em forma de icosaedro, ou seja:

Um poliedro invisível com vinte faces, cujas interseções marcam as direções possíveis dos movimentos do bailarino que se mantém no centro. As interseções de três faces definem os pontos energéticos no espaço. As direções espaciais são figuradas por planos e os núcleos de energias por pontos: a dança produz um espaço do corpo que implica força e se alimenta de tensões. O icosaedro de Von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro do espaço: ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através de suas mutações (GIL, 2004, p. 48)

A dança produzida tem força vinda do contato com o chão, dos pés enraizados na terra, gerando energia que percorre por todo o corpo e dá agilidade aos pés. Os movimentos do sacro são rápidos e fortes, envolvendo flexões e extensões do quadril que, aos poucos, conduz o corpo na ocupação do espaço.

⁵ Panteão que, etimologicamente, deriva de pan (todo) e théos (deus) significa, literalmente, o conjunto de deuses de determinada religião. Eventualmente, o termo “panteão” passou a significar tanto o conjunto de deuses quanto o templo específico a eles devotado. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%A3o>. Acessado em: 06 de fevereiro de 2013.

Com relação à perspectiva de espaço proposta por Gil, encontramos a seguinte definição:

Espaço Paradoxal: Diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? E todavia é investida de afetos e forças novas, objetos que ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores, etc.

Embora invisível, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se cobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí as extremas proximidades das coisas e do corpo. (GIL, 2004, p. 47)

A entidade se deslocou ganhando o espaço e passando pelos pontos de convergência do local. Do centro do barracão foi dançando para diante do altar. Fez algumas referências, com pontuações de braços e as mãos fechadas como se segurasse uma flecha. Depois se direcionou com agilidade para a encruzilhada, atravessou toda extensão do lugar até a porta e lá bradou um grito-saudação com a mão direita no peito. Girou por completo e voltou seu olhar para nós, visitantes, ali próximos dele. Dançando lentamente como se cavalgasse, foi em todas as entidades espirituais já presentes, saudando-as. Por fim, veio até nós e deu-nos as boas vindas.

No seguir da noite apreciamos muitas performances, sobretudo no ritual de chegada e despedida de cada entidade. Cada qual com movimentações peculiares, ligadas às ações e qualidades de cada Ser que ali chegou. Pudemos observar corpos de atores sociais de mais idade se movimentando com entidades cheias de vigor, assim como jovens corpos se arrastando com o peso de entidades ancestrais. Espetáculo que não se detém em um formato para se apresentar ao público presente, tampouco precisa que o discurso corporal seja compreendido.

Para a pesquisa basta-nos o entendimento de que o corpo unido ao espaço é fruto de um caminho que conduz o homem à sua própria inteireza, lugar no qual ele produz cultura. Concluindo, de acordo

com o pensamento de Glusberg: Acreditamos que no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, do possível e do impossível, pode-se ter a possibilidade de decifração parcial dos sentidos envolvidos durante uma performance, já que esta expressão guarda uma forte relação estrutural com outras formas artísticas. Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural. (GLUSBERG, 2009, p. 72)

Se pudermos chegar a alguma conclusão ou a considerações finais a partir da pesquisa realizada, essa parte da crença de que a incorporação está relacionada aos saberes e fazeres do cotidiano e suas relações com o espaço e com a própria disponibilidade do corpo. Neste sentido, a incorporação se dá no âmbito ritualístico, no qual o corpo passa a ser o próprio lugar onde a manifestação se dá a ver.

Por isso, conforme nos aponta Glusberg, a relação entre ritual e performance está intimamente ligada aos processos culturais dos atores sociais, de tal forma que nos ajuda a compreender o lugar do corpo como território e a própria incorporação como o limiar entre os sujeitos e aquilo que através/neles se manifesta.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Raisons Pratiques*. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- _____. *Memória do Sagrado. Estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- _____. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. Campinas, SP: [s.n.] 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 1979.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*.

- Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIL, José. *Movimento Total*. Iluminuras. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance* – São Paulo, Perspectiva, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- SILVA, Renata de Lima. *Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

Dançadeira: Capoeira e Dança Contemporânea¹

Andreza Barroso da Silva

Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará,
Curso de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Ciências da Arte
andreza.barroso@hotmail.com

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a construção de um processo criativo em dança contemporânea a partir das percepções relativas ao corpo ocorridas no universo da capoeira. Os objetivos específicos são: analisar a construção e a percepção corporal na capoeira, suas relações com a improvisação e identificar a maneira como os impulsos provenientes da experiência com a capoeira afloram em um processo criativo dançante. A metodologia compreende a hipótese empírica, delimitando-se na experiência da pesquisadora bailarina intérprete-criadora e capoeirista, atrelada a laboratórios de improvisação em dança. Os aportes teóricos utilizados tratam sobre o estado de prontidão, memória, técnicas corporais e percepção, conforme abordagem dos autores Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Marcel Mauss e Merleau Ponty, respectivamente. Concretizada a pesquisa, elaborou-se o conceito Dançadeira que designa a amálgama de elementos referentes às linguagens da Capoeira e da dança contemporânea a partir de impulsos, configurando um singular aparato corporal expressivo e reflexivo.

Palavras-chave: capoeira; dança contemporânea; processo criativo

Abstract

This research aims to analyze the construction of a creative process in Contemporary Dance from the perceptions related to the body occurred in the universe of Capoeira. The specific objectives are: to analyze the construction and body perception in Capoeira, its relations with improvisation, and identify how the impulses coming from the experience with capoeira emerge in a creative dance. The methodology comprises the empirical hypothesis, defining the experience of researcher dancer-performer and capoeirista creative labs linked to improvisation in Dance. The theoretical contributions used here deal with the state of readiness, memory, and body techniques according to the approach of the authors Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Marcel Mauss and Merleau Ponty, respectively. Once the research was complete, the concept of Dançadeira was developed. Its concept designates the amalgam of elements referring to the languages of Capoeira and Contemporary Dance, from impulses configuring a singular expressive and reflexive corporal apparatus.

Keywords: Capoeira; Contemporary Dance; Creative process.

O fascínio que a capoeira exerce engloba um conjunto de fatores, sendo



¹ Este artigo é proveniente da tese de mestrado "DANÇAEIRA: a Capoeira como procedimento para a criação de um processo criativo em Dança Contemporânea", 2012.

o exemplo mor de sua manifestação a roda de capoeira². Tais fatores engendram minha experiência de vida e impulsionam a construção de um possível diálogo entre a capoeira e a dança contemporânea. Tal impulso ganhou maior consistência após meu ingresso no curso de Educação Física da Universidade Federal do Pará – UFPA, na cidade de Castanhal, em 2003.

Na dança e na arte de modo geral, meu envolvimento data desde os meus seis anos de idade, sendo que somente em 1998 iniciei efetivamente meus estudos em dança. Apesar de sonhar em ser bailarina clássica, ao iniciar em técnicas de jazz³, ballet e dança moderna, acabei por me apaixonar por esta última, encaminhando meus estudos, especificamente com as técnicas do norte-americano Lester Horton (1906-1953) e da norte-americana Martha Graham (1894-1991).

Em março de 2008, ingressei por meio de audição na Companhia Moderna de Dança, dirigida por Ana Flávia Mendes, passando, desde então, a envolver-me com a dança contemporânea. Neste mesmo período, iniciei meus estudos no Curso Técnico em Dança – Intérprete-Criador, na Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA.

Na ginga⁴ da capoeira, recordo-me que meus primeiros contatos foram as rodas de capoeira que assistia ano a ano, ocorridas na Praça da Matriz, no distrito de Icoaraci, no dia de comemora-

ção do Círio de Nossa Senhora das Graças⁵ ou Círio de Icoaraci, como popularmente se conhece, uma tradição na agenda dos capoeiristas. Em 23 de agosto de 1998, conheci o monitor⁶ de capoeira Mauro Celso, o qual atualmente possui a corda de contramestre e, com o mesmo, iniciei efetivamente meus estudos na capoeira, em 28 de janeiro de 1999, no Distrito de Icoaraci.

Assim, a metodologia autobiográfica, de perspectiva fenomenológica, compreende as minhas experiências corporais adquiridas a partir do dia a dia na dinâmica social da capoeira sem delimitar questões de estilo – capoeira Angola ou Capoeira Regional – mas, sim, valer-me das percepções que chegam ao corpo como mote para a criação artística.

A capoeira e o corpo capoeirando

“A capoeira é uma arte de difícil definição, por conter em sua estrutura um amálgama de possibilidades de utilizações” (SILVA, 2008b,

2 “Roda de Capoeira” nomeia o lugar onde o jogo-dança-luta-esporte se estabelece. Trata-se, literalmente, de uma “roda” formada pelos capoeiristas que respondem aos cânticos com coro e palmas ritmadas – batidas de mão – utilizando típicos instrumentos percussivos, na qual, ao seu centro, ocorre a disputa corporal entre dois capoeiristas, podendo a mesma ocorrer obedecendo a variações de acordo com o momento, o evento realizado. Outra definição ao termo alude, simplesmente, a qualquer forma de marcação de uma circunferência no chão dentro da qual se estabelece a disputa corporal ao seu centro.

3 Entendo por Jazz um estilo de dança com as suas origens na comunidade negra norte-americana compreendendo modos diversos de outros estilos e princípios técnicos como o Ballet, a Dança Moderna e a Dança Contemporânea, valorizando as competências individuais, cuja sua principal característica é a capacidade de improvisar utilizando movimentos graciosos, lentos, rápidos e ágeis, juntamente com maravilhosos saltos.

4 O termo ginga designa o nome do movimento fundamental da capoeira, do qual surgem todos os outros movimentos-golpes; outra designação refere-se ao modo de portar-se na vida cotidiana com jeitos e trejeitos particulares que evidenciam uma habilidade em desviar-se de situações conflituosas ou surpreender alguém.

5 O Círio de Nossa Senhora das Graças é comemorado anualmente no último domingo do mês de novembro, havendo uma procissão religiosa, realizada com cânticos e orações, que se segue após o término da missa na Igreja São Sebastião, localizada na Avenida Beira Mar, esquina com Rua Pimenta Bueno na orla da Praia do Cruzeiro, até a Igreja São Sebastião, conhecida como a Igreja Matriz, localizada na conhecida Praça da Matriz. É um dia em que a família icoaraciense se reúne e saboreia comidas típicas do estado do Pará, como feijoada e maniçoba. Com relação à capoeira, ao longo de sua história, todas as festividades religiosas que atraem a multidão para os largos e praças da cidade, sempre foram foco de atuação dos capoeiristas com as rodas de capoeira. Com o Círio de Nossa Senhora das Graças, a mesma história se procede, pois é vista como um momento tradicional para a capoeira, onde várias entidades de capoeira, ou seus representantes, do distrito de Icoaraci e também de outros lugares – como Belém, Ananindeua e Marituba, por exemplo - se confraternizam, realizando, concomitantemente, várias rodas de capoeira.

6 Na Capoeira as graduações são realizadas por cordas ou cordéis de diferentes cores, amarrados à cintura. Monitor é a denominação que corresponde a um estágio de graduação em que o capoeirista é reconhecido como um docente, professor. Face ao Sistema de Graduação da Confederação Brasileira de Capoeira – CBC, tal graduação é identificada pelas cores verde e branca. Os estágios e suas respectivas cores de cordas, enumerados pelo sistema da CBC na condição de docência ou professorado em Capoeira são os seguintes: 1º - Formado: azul, amarelo e verde; 2º - Monitor, verde e branco; 3º - Instrutor ou Professor: amarelo e branco; 4º Contramestre: azul e branco e, 5º - Mestre: branca. Ressalta-se que existem diferentes sistemas de graduações e, portanto, diferentes cores e combinações e, também, denominações.

p. 19)⁷, assim, busca-se aqui discuti-la com o caráter de prática corporal técnica, expressiva e reflexiva, considerando a denominação capoeira em seu sentido mais amplo, observando as frequentes qualidades de movimentos presentes na execução e dialogando com o fazer artístico em Dança, na dimensão de usufruto do corpo no próprio cotidiano do sujeito, na experiência como um todo, de ser capoeirista.

A capoeira, em toda sua dimensão, auxilia na constituição de um corpo vigoroso e decidido, que é possível não somente a partir da apreensão da técnica de execução do movimento, mas, sobretudo, da sua filosofia com seus rituais, fundamentos e tradições, encaminhando, desta maneira, os seus ensinamentos para a vida, para o dia a dia. Pois sabe-se que

O jogo da capoeira sempre envolve a relação direta com um companheiro, o que implica não somente a técnica de execução dos movimentos, mas também os elementos de ataque, de defesa, entre outros, assim como estratégias para atingir objetivos pessoais e os próprios do jogo. (SILVA, 2008c, p.15)

A ginga é a responsável pela dinâmica da capoeira, a qual confere-lhe sua dança, seu balanço, sendo o *intermezzo* para a criação do capoeirista, de onde todos os movimentos surgem e para onde todos retornam, proporcionando a visibilidade de desprendimento, de astúcia, de domínio corporal na sua prática.

A capoeira subverte o visível aparente. Com sua característica balouçante por meio da ginga, a qual, por sua vez, pressupõe um duplo sentido: primeiro, confere o desprendimento, o desprezo, em termos de um relaxamento que permite ao corpo ser contínuo em sua movimentação; segundo, esse relaxamento significa que o corpo se encontra concentrado na dinamicidade que o circunscreve, estando apto e pronto a qualquer atitude ou resposta.

Na capoeira não se pensa somente com a mente, pensa-se de corpo inteiro. A mente, o físico, a emoção são aspectos que se fundem no ato do jogo. Por isso, o capoeirista leva consigo essa aprendizagem para o antes e o depois do jogo. Que maravilha aconteceu comigo! Saí da dúvida pelo corpo. (SILVA, 2008a, p. 16)

7 Eusébio Lobo da Silva é baiano, professor da UNICAMP – São Paulo, pesquisador, bailarino e mestre de capoeira, conhecido como Mestre Pavão.

Essa inteireza de corpo é possível de ser verificada na prática da disputa corporal da capoeira após várias experiências estabelecidas por meio dos treinos, rodas e afins. Ainda que se treine sozinho, utilizando a imaginação como recurso para a visualização de entradas e saídas, é no momento corpo a corpo o onde e o quando se refinam o olhar do corpo, a noção de tempo-espço e a resposta apropriada para o momento. É na real experiência com tantos outros corpos que o capoeirista consegue desenvolver sua presteza e destreza corporal; assim, o pensamento toma forma e se torna corpo e então, não é necessário pensar para fazer o que deve ser feito; simplesmente, o corpo com seu balanço e sua imprevisibilidade, pensa e executa ao mesmo tempo. A ação é reflexiva, pois o pensamento se faz no corpo por meio do corpo, ou seja, o corpo é o próprio pensamento em ação.

A concentração que o corpo empreende se encerra em toda a dimensão corporal e em seus contornos – com isso é possível perceber o toque dos instrumentos, o canto, o coro, o círculo (espço) da roda, o oponente e sua intenção – ou seja, a concentração está em um desencadeamento mútuo de ações. Essa é a essência de um capoeirista habilidoso. A habilidade está em adaptar-se por perceber como e o quê o cerca.

A partir do autoconhecimento e domínio corporal é possível agir com segurança e eficácia, ou seja, estar pronto, estar decidido, ainda que seja uma situação de imediatez e imprevisibilidade. A prontidão é um dos elementos cruciais na vida do capoeirista.

A experiência, a prática cotidiana no treinamento e no jogo são essenciais para o treinamento desta percepção com o corpo, pois é nesses momentos que ele aprende a linguagem, identifica os estímulos e amadurece as diversas conformações em que será requisitado. Esta repetição de gestuais convencionais e padronizados, realizados no dia a dia, é também um processo de afirmação da maneira de ser e de agir do capoeirista. Com a repetição, ele pode observar suas resoluções, reconhecer seus obstáculos, recorrências e pontos de fortes. (LIMA, 2002, p. 41. ênfases originais)

É justamente essa imprevisibilidade que possibilita ao capoeirista manter seu corpo atento, pronto e assim, “decidido” (BARBA, op.cit., p. 17), ativando suas memórias. Ao tratar

de memória corporal recorro ao que Grotowski (1972) denominou como corpo-memória, entendendo-o como algo sempre presente, na existência do corpo na situação em que se apresenta, ou seja, no aqui e agora. Esse algo se apresenta quando solicitado por meio de estímulos diversos que em algum momento da vida já foram experimentados e, diante deles o corpo age ou reage, de maneira mais autônoma, própria, orgânica.

É primando pelo autoconhecimento, pela percepção de si enquanto corpo inteiro, que se conhece e se reconhece em si mesmo, que se torna possível compreender a plenitude de sua expressividade advinda organicamente em meio às experiências com a prática da capoeira. É nas possibilidades de seu balanço que a movimentação se expressa de maneira autônoma, vigorosa e criativa.

A multiplicidade no âmago da realização da capoeira enquanto ensinamento - dos treinos e das rodas do dia a dia - faz e nutre o conhecimento corporal do sujeito que pratica e a vivência como um improvisador. A imprevisibilidade decorre da prática da improvisação. É improvisando que o corpo se torna imprevisível diante da imprevisibilidade que lhe é imposta. Nestes termos, o corpo se habilita a corresponder aos estímulos exercendo sua capacidade e liberdade criativa, aguçando sua percepção.

A habilidade de improvisação de maneira espontânea e criativa, com certa autonomia, calcada em estímulos diversos e experiências corporais, é um elemento crucial para o exercício da liberdade criativa do sujeito e, assim, sua garantia de autonomia tanto técnica quanto estética. Com isso, é possível compreender que o conhecimento absorvido a partir da improvisação que ocorre na capoeira dialoga com o que ocorre em dança contemporânea⁸, já que

Tendo estímulo, visualiza-se um motivo, que por sua vez estrutura uma intenção, que nos leva ao tema, que nos faz resultar numa composição. Este diagrama nos leva a um pensamento criativo que facilita o corpo a criar maneiras diferentes de se movimentar. É neste momento que passamos a improvisar. A capoeira se utiliza desta improvisação no momento do jogo e é por este caminho que intencionamos

chegar à dança. A capoeira, portanto, seria um meio facilitador que permite a abertura do sensível para a improvisação em dança. Verificamos a improvisação não como uma modalidade em dança contemporânea, mas como uma maneira, através da qual, é possível descobrir novas atitudes corporais, ou ainda novos comportamentos para as já automatizadas respostas. (ALVES, 2003, p. 177)

Para que se possa se lançar à improvisação é preciso conhecer-se, conhecer o próprio corpo e desfrutar vivências múltiplas. A capoeira promove esse tipo de vivência, e a dança contemporânea busca por ela.

Dança contemporânea e capoeira: dançadeira

Falar em dança contemporânea é compreender que não há um conceito unânime que aborde técnicas específicas e movimentos distintamente codificados. Diante deste exposto, Denise Siqueira (2006, p. 107) vem salientar que

Dança contemporânea é um conceito do tipo “guarda-chuva” que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. [...] há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são frutos de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea.

Assim, o intérprete-criador pode valer-se dos estímulos que norteiam ou que, de alguma forma, estão imbricados à sua experiência cotidiana, das práticas corporais que realizou e/ou realiza garantindo propriedade e autenticidade aos seus trabalhos. É diante de tudo isso que a improvisação se mostra como um procedimento ímpar, pois dá vez à dança do sujeito enquanto intérprete e enquanto criador.

A improvisação cria a partir de estímulos acionados ao tema. Desencadeia-se seguindo as imagens que sucedem e as ações impostas pelo ritmo do corpo, que pensa e decide livre de deliberações conscientes e racionais. A improvisação pede de mim simultaneidade de reações e capacidade de tradução imediata da

⁸ A dança contemporânea é uma manifestação humana que compreende a complexidade de informações da atualidade e que explora a criatividade e autonomia do sujeito que dança.

imagem em ação e da ação em imagem, com um único corpo-mente que age e reage. (VARLEY, 2010, p. 96)

É no momento da improvisação que, quanto mais o corpo se entrega, mais ele cria e gera novas possibilidades de criação, assumindo sua inteireza autônoma, onde cada parte tem vigor, gerando impulso que se conecta com o impulso de outras partes e assim, acaba respondendo conforme suas necessidades momentâneas, gerando o desenvolvimento de uma cadeia de conexões que possibilita os contornos da expressão de cada intérprete, de cada sujeito que se lança ao ato de improvisar. Desta maneira torna-se possível identificar as particularidades vividas por esse corpo-sujeito, visto que o corpo é, em si, a própria experiência, ou seja, remete-se à minha história⁹.

Assim, o neologismo Dançaeira vem, como uma ferramenta conceitual, fazer referência à história do corpo que me consiste no âmbito das duas linguagens: capoeira e dança contemporânea. Primeiramente, o termo forjou uma maneira de remeter-me às atividades de ambas as linguagens ao mesmo tempo, passando a substituir o enunciado “Hoje é dia de Dança e de Capoeira” por “hoje tem Dançaeira”.

Além de o termo Dançaeira compreender a fusão dos nomes dança e capoeira de maneira condizente à ordem cronológica de meu ingresso no estudo teórico e prático destas linguagens, sem, no entanto, estabelecer uma hierarquia de importância entre as mesmas. Foi a partir do segundo semestre de 2006 que o mesmo começou a ganhar a dimensão que compreende a noção da relação de trocas recíprocas de informação de uma para a outra linguagem, no sentido de viabilizar o desenvolvimento entre si, da presença cênica, que se delineia por ser vigorosa, decidida e precisa diante de um domínio corporal, possibilitando recorrências que denomino de elementos indicativos da memória corporal, que ressaltam uma diferença singular na estética, independentemente do mote de criação.

Nesta pesquisa, vem-se a abordar que tais impulsos gerados nas diferentes experiências com a capoeira podem ser identificados na

⁹ É necessário ressaltar que, quando me refiro ao termo “minha história”, busco traduzir o entendimento de que esta é construída e constituída por meio de meu próprio corpo, ou seja, o corpo em si é história, pois traz consigo uma grande gama de traços ou riscos de sua experiência vivida. É o corpo que ratifica a nossa presença na terra, se expressando, sentindo e interagindo.

dança – minha dança – por meio de elementos expressos na capoeira, visto que a educação do sujeito se manifesta pela maneira de servir-se de seu corpo em suas atitudes, congregando, assim, as suas “técnicas corporais”, como Mauss (1974) as denomina.

Para identificar tais elementos, realizaram-se laboratórios temáticos. Com o estabelecimento de sujeitos imaginários durante a improvisação, observou-se a mudança do elemento foco em direções e níveis¹⁰ caracterizando-o como multifocal, por compreender o campo da percepção e não somente o da visão; o preenchimento de espaços, tanto os oferecidos pelos segmentos corporais quanto os que o corpo do outro (imaginário ou real) proporciona, assim como, o estabelecimento do contato com o chão a partir dos apoios com a cabeça, pés e mãos, preconizando o não contato das nádegas, conforme os fundamentos e tradições da capoeira, possibilitou a atenção a novos rearranjos corporais para a dinâmica de execução de movimento.

Contou-se também com a analogia de movimentação referente a alguns animais presentes no imaginário do capoeirista como a cobra, o macaco, a coruja e o camaleão; o mergulho na história da capoeira, abstraindo-se palavras-chave como dor, cansaço, desespero e angústia; além da interessante interação real, ou seja, a improvisação com a dança diante da interação com o jogo de um capoeirista, no qual se observou a recorrência de elementos presentes nos laboratórios desenvolvidos a partir da interação imaginária.

Um desses elementos refere-se à gíngua, a qual se apresenta em dois aspectos: um como forma do movimento “gíngua” a partir da alusão às linhas traçadas no espaço, numa espécie de abstração de sua real execução. Outro aspecto refere-se ao seu balanço característico presente na movimentação dançada, sendo que, “nesse sentido, o princípio da gíngua é a realização prática da ideia de fluência” (SILVA, 2008d, p. 50), o que, deste modo, permite a conclusão de o fluir tornar-se o pensamento e a atitude do corpo.

¹⁰ A designação destes níveis é comumente utilizada na dança, esclarecendo-se que o nível baixo compreende a movimentação realizada muito próxima do chão ou realizada no chão; o nível médio compreende a realização de movimentos até a altura da linha do quadril, e o nível alto compreende movimentos realizados em pé, com o corpo erguido, incluindo-se também a realização de movimentos aéreos, ou seja, aqueles que por alguns instantes não estabelecem qualquer contato com o chão.

A ginga confere receptividade do corpo, caracterizada por uma dinâmica de mola, ou seja, uma dinâmica de contínua retração-expansão ou expansão-retração, designando o movimento contínuo em espiral, já que “a forma que traduz o universo cosmológico da capoeira é a esférica em constantes recolhimentos e expansões” (SILVA, 2008d, p. 74), evidenciando o uso da oposição a todo o momento trabalhando o “equilíbrio precário” (BARBA, 2006).

Outro elemento refere-se à utilização do tronco, o qual a partir da “ginga” torna-se o responsável por gerar o impulso e irradiá-lo para o restante do corpo – cabeça, braços e pernas – congregando continuamente cada articulação, cada transferência de peso, caracterizando, desta maneira, a movimentação contínua, balouçante e espiralada, pois compreende a região do quadril – centro de gravidade do corpo. Assim, o tronco, o quadril e os pés são as estruturas corporais que atuam no encaminhamento dos impulsos orgânicos, pois a alternância do equilíbrio, tanto por meio do quadril quanto por meio dos pés, contribui intensamente para a ginga, ou seja, para o molejo típico do corpo educado na capoeira, contando ainda com a cinesfera que compreende a movimentação realizada em espaço circular presente na improvisação.

Os laboratórios possibilitaram a identificação de diferentes qualidades ou dinâmicas de movimentos, tais como: movimentos diretos amplos e explosivos¹¹ – que se realizam de maneira súbita, forte e expansiva; movimentos pontuados – que marcam pontos no espaço, ou furam o espaço; movimentos cortados – os quais são interceptados de maneira abrupta no percurso de seu desenvolvimento; movimentos leves ou sustentados – movimentos realizados de maneira lenta e leve; movimentos condensados – movimentos que conjugam a força ao remanejamento contraído das estruturas corporais para a realização do movimento; movimentos pressionados – movimentos que exercem pressão contra o espaço, contra si ou contra outra pessoa; movimentos deslizantes (ou rastejantes) – movi-

11 A partir de então abordarei sobre qualidades de movimentos. Acerca de informações a respeito deste assunto o autor Rudolf Laban, em seu livro *Domínio do Movimento* (1978) descreve, como por exemplo, várias situações no âmbito do cotidiano quanto no âmbito da cena em que o esforço, o qual assim designa a palavra impulso, se manifesta com diferentes qualidades de movimentos com relação aos fatores espaço, tempo e peso. Entre essas qualidades encontram-se movimentos súbitos, sustentados, diretos, pontuados, deslizados, torcidos, entre outros.

mentos que realizam deslocamentos de maneira branda e contínua, escorregadia; movimentos sinuosos – realizados de maneira contínua em forma serpentina; movimentos torcidos, cujo torque advém, principalmente, do tronco; e movimentos contorcidos, conjugação da contração com a torção.

Tais qualidades de movimento ocorreram de acordo com a experimentação de cada momento a partir dos impulsos da capoeira deflagrados de dentro para fora, dando visibilidade a elementos indicativos da memória corporal referente à experiência com a imersão no universo da capoeira.

É a busca pelos conhecimentos que permeiam a Capoeira que delineiam a construção da corporeidade, das técnicas de corpo e, conjuntamente, da expressividade desse mesmo corpo que é sujeito e objeto desta pesquisa, proporcionando e exercendo sua liberdade criativa, deflagrando-se durante os laboratórios de improvisação em dança contemporânea, resultando em um peculiar aparato corporal estético, congregando diferentes contextos que cerceiam a experiência com a capoeira.

Por fim, o conceito Dançadeira vem ajudar a compreender que o deflagrar desse corpo acontece sob variadas dinâmicas de movimentos que remontam significações que contextualizam esse corpo na capoeira, tratando-se, dessa maneira, de um amálgama perene entre as duas linguagens onde o interjogo propicia um diferente olhar estético sobre o processo-produto criativo, enfim, sobre a obra artística.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Flávio Soares. “Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira”, 2003. Artigo de atualização. Disponibilizado em: <http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/viewArticle/1013> Acesso em: 16/05/2011.
- AMARAL, Tiago. “Ki o quê? Kinesfera”. In: Kinesfera e outros estudos. In: <http://improvisacaoeoutrostudos.blogspot.com/2010/09/ki-o-que-kinesfera.html>. Acesso aos 26/01/2012.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Hucitec, 1995.
- CAPOEIRA, Nestor. Os fundamentos da malícia. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- DAÓLIO, Jocimar. Da cultura do corpo. Campinas: Papirus, 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca do teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

- _____, Jerzy. Training at the “Teatro Laboratorium” in Wroclaw - Plastic and physical training. Dirigido por Torgeir Wethal. Dinamarca: Odin Teatret Film, 1972.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.
- LIMA, Evani Tavares. Capoeira angola como treinamento para o ator. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2002.
- MAUSS, Marcel. “Noção de técnica corporal”. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974.
- MENDES, Ana Flávia. Gesto Transfigurado: a abstração no cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo Metrópole. São Paulo: Escrituras, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SILVA, Eusébio Lobo da (a). O corpo na capoeira – introdução ao estudo do corpo na Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.
- _____(b). O corpo na capoeira – breve panorama: estórias e história da Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008
- _____(c). O corpo na capoeira – fundamentação operacional dos movimentos básicos da Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.
- _____(d). O corpo na capoeira – o corpo em ação na Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.
- SILVA, José Milton Ferreira da. A Linguagem do corpo na capoeira. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.
- VARLEY, Júlia. Pedras d’Água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

Olhares e Corpos em Desvio: Experiências e Reações na Performance “Cegos”

Carlaile José Rodrigues

Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense (UFF)
carlailerodrigues@gmail.com

Resumo

O artigo é baseado na performance *Cegos*, realizada pelos grupos Desvio Coletivo e PI, ambos de São Paulo. A ação é configurada por atores que se vestem como pessoas de negócios, trajam acessórios vultosos, cobrem o corpo com argila e andam lentamente pelas ruas de grandes centros urbanos e comerciais. O intuito é questionar poeticamente o cotidiano e a paralisia em que as pessoas estão imersas. A proposta do texto visa relatar a experiência de quem participou da ação como performer ou espectador, as interferências na rotina de quem vivenciou o ato, as significações adquiridas durante o trajeto pela cidade e a pluralidade de sentidos de uma performance onde o corpo é a linguagem. Palavras-chave: linguagem corporal; olhares; experiência

Abstract

This paper is based on the performance “Blind” held by the Group “Desvio Coletivo” and “PI”, both from São Paulo. The action is set by actors who dress like business people, wearing bulky costume accessories and slowly walk through the the streets of major urban and commercial centers with their body covered with clay. The aim is to poetically question the everyday life and paralysis in which people are immersed. The proposed text aims to report the experience of those who participated in the action as performer or spectator, the interferences in the routine of whom experienced the act, the meanings acquired during the journey through the city and the plurality of meanings of a performance where the body is the only language. Keywords: Body language; Looks; Experience



Numa sexta-feira quente de dezembro de 2012, um coletivo de aproximadamente 30 pessoas caminha lentamente pelas ruas do centro do Rio de Janeiro com os corpos cobertos de argila, olhos vendados com panos, com roupas de executivos, bolsas, maletas e outros acessórios, como jornal e telefones celulares. A ação dilacera, em uma sintonia vagarosa, o cotidiano dos homens e mulheres de negócios, a falta de tempo da modernidade e o fluxo financeiro de uma das mais movimentadas cidades brasileiras. A cena em questão é a performance *Cegos*, realizada pelos coletivos Desvio Coletivo¹ e PI², ambos de São Paulo, com

1 Desvio Coletivo é uma rede de criadores em cena performativa. Cria espetáculos multimídias relacionais, instalações cênicas, intervenções artísticas em espaços não convencionais, acontecimentos, performances urbanas, ações na Internet. Disponível em: desviocoletivo.wordpress.com. Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

2 O Coletivo PI atua com performance e intervenção urbana em sua perspectiva cênica. A pesquisa do coletivo tem como base o diálogo entre o artista e o espaço, na construção de formas poéticas que representem, transformem um espaço (físico ou imaginário), resgatando sua memória, discutindo suas funções e propondo novas percepções. Disponível em: <http://www.blogger.com/profile/12567154867903946539>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

a colaboração do grupo Heróis do Cotidiano³, do Rio de Janeiro.

O título da performance é inspirada no quadro *A Parábola dos Cegos*, de Pieter Bruegel, no qual cegos que conduzem cegos tentando em conjunto encontrar apoio para avançar pelo caminho. A ação, realizada nas ruas da cidade, desperta o olhar dos transeuntes que passam a trabalho ou lazer, que almoçam rapidamente, que comercializam e compram, visitam e vivem – ou deixam de viver – as emoções de um centro urbano engendrado pela velocidade contemporânea das relações sociais. Os corpos em peregrinação, violados e libertos na cidade, são um tipo de linguagem, o roteiro e o manifesto pela necessidade de busca de outras formas de enxergar o comportamento e ações dos sujeitos.

O objetivo da ação, segundo o próprio grupo, é interferir de forma poética no meio urbano e provocar diferentes leituras do

3 O coletivo de performance Heróis de Cotidiano realiza uma pesquisa cênico-performativa acerca do herói, do sacrifício e da pobreza na contemporaneidade. Vestidos de super-heróis, os performers do coletivo realizam intervenções urbanas que fundem teatro, artes plásticas, dança e ativismo político. Disponível em: <http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2013.



Figura 1: A Parábola dos Cegos - Pieter Bruegel (1580)

cotidiano, como o aprisionamento, a petrificação da vida por meio do excesso de trabalho, a automatização do dia a dia e a degeneração ética que se instaurou no eixo político e financeiro da sociedade. A ideia é provocar uma maneira alternativa de perceber e pensar a relação entre arte e mercado e visualizar o sujeito contemporâneo na era globalizada.

O artigo salienta a experiência e observação ao participar da performance como artista, espectador, pesquisador e interlocutor. Relata ainda as diversas reações de quem presenciou e acompanhou o percurso do grupo pelas ruas.

O texto segue uma ordem cronológica, já que a execução da obra começa antes mesmo de ser apresentada ao público. A abordagem assim descrita é vital e permite que a estrutura do artigo se enlace integralmente aos sentidos da performance. “O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (GLUSBERG, 2009, p.53).

O primeiro ato foi reunir o grupo em um espaço para a preparação. Sacos de argila, baldes de água e sacolas de plástico espalhadas pelo chão e um amaranhado de corpos seminus que aguardavam o momento de serem cobertos da massa. O convite à performance fora feito a quem quisesse participar, independentemente da experiência como artista. Diversas estátuas de argila em movimento surgem deste composto, se posicionam e escutam as orientações de um representante do grupo.

A preparação do corpo é cuidadosa e exige uma série de observações que determinarão o impacto da performance e do trabalho coletivo. Dentre as indicações: é recomendável que o performer faça alongamentos antes de sair; não beber água em excesso; se alguém interferir na ação, seja com um abraço, palavras ou conversa, o ator deve seguir o caminho; não fazer movimentos bruscos, como coçar o braço, pois isso pode atrapalhar a performance; e sempre observar e repetir o que o primeiro da fila fizer.

O processo continua. À medida que os corpos se velam com argila, eles também

se desvelam. Antes espectadores e pessoas comuns se modelam e se juntam para vivenciar a mesma experiência e para transmitir uma mensagem por meio de seus corpos. De acordo com Rancièrè (2012),

O que nossas performances comprovam – quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la – não é nossa participação num poder encarnado na comunidade. É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irredutíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações (RANCIÈRE, 2012, p.21)

Segundo o grupo, a intenção de performance é aplicar uma forma de preparação do ator por meio do treinamento do corpo híbrido que está disposto para receber qualquer influência externa e que se afeta e é afetado pelo meio.

O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Na performance existe uma troca de experiências. Do receptor que se torna ator e participa da performance e, do ator, que sem experiência em artes cênicas, se torna receptor - público - e absorve os possíveis significados interpelados por aqueles que presenciam e produzem, em certa medida, o ato. Como salienta Vinhosa (2011):

De certa maneira, se é possível afirmar que o receptor “produz” a obra, é porque ele a reconstitui segundo o horizonte de suas experiências no tempo mesmo em que a apreende.

Por outro lado, como a obra procede de intencionalidade, o confronto com ela leva o receptor a redimensionar seu universo de referências e, por conseguinte, seu horizonte de expectativas. A experiência do sentido converge, então, as informações contidas no objeto com as experiências daquele que o experimenta (VINHOSA, 2011, p. 28)

A caminhada começa. Passos sincronizados, lentos e movimentos delicados. As roupas de pessoas de negócios, pesadas pela argila, endurecem os corpos e exigem um esforço a mais ao andar. É o engessamento dos hábitos rotineiros e a falta de percepção. Os rostos sem expressão deixam o sentimento incógnito. As vendas finas colocadas nos olhos mostram que a cegueira imposta, esta que não é determinada por fator genético e, sim por questões de ordens sociais, pode ser superada somente no ato de retirar a faixa. É o tipo de questionamento que se pretende com a performance.

Uma pessoa à frente lidera os gestos. Os movimentos são sincronizados em um ritmo-

tempo paradoxal ao cotidiano, porém receptivos ao acaso. Assim, por exemplo, se o primeiro performer olhar para o lado, todos repetem o mesmo gesto; se este potencializa o movimento, todos fazem igual; se jogar a maleta que traz nas mãos no asfalto, todos os outros arremessam os objetos que seguram. A ação coletiva gera o sentido da libertação desse aprisionamento por meio de gestos. Glusberg (2009, p.71) salienta que “enquanto o performer põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados”.

Após os primeiros metros, uma mulher de rua abraça um dos participantes, chora, grita e pergunta por que aquelas pessoas envoltas em lama “passavam por aquilo”. O performer para e espera o término daquela interferência. Tal situação havia sido prevista pelo grupo. Por esse motivo é enfatizado que, embora seja uma ação conceitualmente definida, por estar em um ambiente aberto e exposta a todas as intervenções, a performance pode passar por adaptações de acordo com a resposta e a reação de quem assiste. A obra possui caráter processual, se instaura como evento e, de certa forma, interfere naquele momento e lugar em que está sendo realizada.



Figura 2 Cegos nos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro. Foto: Regina Vasconcelos.

A performance segue em direção à Cinelândia, no centro do Rio, e passa em frente a prédios onde funcionam bancos, empresas, teatros e cinemas. Os participantes atravessam a cidade e despertam a atenção de quem assiste. É quase horário de almoço, momento em que as ruas estão cheias. A ação provoca reações nas pessoas que, no contato com a obra, criam relações com o próprio cotidiano a partir dos elementos e símbolos que esta lhes apresenta no ato performático.

Interessante observar que mesmo correndo contra o tempo, existe um público que para e observa, se afeta, se sensibiliza com o ato, mesmo sem o entendimento do que está acontecendo, e muitos enxergam o ato como arte.

Escutamos também muitas reações e possíveis leituras de alguns observadores: “isso deve ser uma manifestação ou um protesto”, “será que é um monte de zumbis?”, “acho que é um clipe do Michael Jackson”, “devem ser as pessoas bonitas de terracota”. Pessoas com terno e mulheres com roupas sociais perguntam o que significa o ato. Ao ouvir a explicação desta experiência que insere o performer num ambiente urbano a mercê da visão e questionamentos do público, sensibilizam-se e acham interessante a proposta do grupo.

Uma das intenções da performance, conforme é revelado pela equipe do grupo, é promover o contato direto entre o artista performático e o espectador. Por esse motivo a ação é intensa e cheia de pulsões de presença que tocam o sujeito que participa e visualiza. Gera, assim, uma experiência provocadora e desafiadora para ambos os participantes e lugares de manifestação cênica.

Sobre essa observação, Vergara (2010) salienta que

Quando os artistas oferecem o espaço como campo de enunciações pedestres, o exercício da linguagem torna indissociável da experiência de sentidos e reciprocamente, dando-se aí a fundação do sentido das experiências enquanto acontecimento existencial e microgeografia de significações. Sua dimensão pública traduz-se em geografia estruturante de um sistema linguístico de ações formadas e formadoras de uma consciência perceptual em exercício de

si próprio como contingência e infância, possibilidade e devir junto ao mundo e à sociedade. (VERGARA, 2010, p. 82)

Quem participa do ato ao mesmo tempo que vivencia também explora as possibilidades de significações que a cidade permite ao sujeito e os efeitos que manifestações artísticas refletem nos transeuntes. São elementos de fruição que divagam, por meio de corpos, na performance e no meio urbano.

Berenstein (2009), em seu texto “Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo”, exemplifica as reações em trânsito permeadas e que ocorrem entre o sujeito e a cidade.

Os praticantes da cidade, como os errantes, experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los. Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, imagem ou logotipo. Ou seja, para eles, a cidade deixa de ser um cenário espetacular no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – o corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica (BERENSTEIN, 2009, p.132)

Ações nas quais o espectador/receptor participa efetivamente, do ponto de vista cênico, também podem representar uma “quebra” na relação espectador/ator, já que a participação do público no ato em si é o que proporciona significado e sentimento no ato. Diversos corpos que caminham como estátuas e que participaram da performance não são atores que possuem habilidade para interpretar, conduzir ou manipular uma cena. São pessoas que, com pouca destreza, demonstram o espetáculo de uma maneira autêntica. Elas vivenciam sob outro ponto de vista seus próprios papéis sociais, “mudam de roupa” e abandonam, momentaneamente, suas impressões sobre a relação de espectador. Vivem e se tornam a experiência.

Referências Bibliográficas

- BERENSTEIN, Paola Jacques. Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo. In: Corpo: identidade, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance.

- Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- VERGARA, Luiz Guilherme Falcão. Laboratório de perceptos e afetos: rituais de passagem e geografia dos sentidos da arte. In: Horizonte da arte, práticas artísticas em devir. Rio de Janeiro: Nau, 2010.
- VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

Dança e Imagem: Questões sobre o Processo de Criação Coreográfica do Grupo de Dança Moderno em Cena¹

Ercy Araújo de Souza

Mestrando em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará
ercysouza@hotmail.com

Resumo

Este texto resulta da disciplina Tópicos sobre Atuação em Cena, do curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, e tem como objetivo apontar algumas questões relativas ao processo coreográfico do Grupo de Dança Moderno em Cena no que tange ao entendimento do pensar por imagens na criação da dança, além de promover considerações acerca da atuação do autor como coreógrafo e pesquisador. Por meio de reflexões oriundas das discussões teóricas e das práticas suscitadas em referida disciplina, pretende-se apresentar os argumentos iniciais sobre a interferência da imagem no processo de criação deste grupo de dança. Palavras-Chaves: Processo Criativo, Imagem, Dança Contemporânea.

Abstract

This text is the result of the discipline Topics about acting on stage, from the Master in Arts' course of the Post-graduation Program in Arts of the Federal University of Pará. It aims to points some questions about the choreographic process of the Dance Group Moderno em Cena, regarding the understanding of the thinking by images in the creation of dance. It also promotes considerations about the author's acting as choreographer and researcher. Through some issues arising out of the theoretical and practical discussions raised in this discipline, is intended to present the initial arguments on the image interference in the creative process of this dance group. Keywords: Creative Process, Image, Contemporary Dance.



¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucahy, docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA).

Este texto resulta da disciplina Tópicos sobre Atuação em Cena, ministrada pelas professoras doutoras Ana Flávia Mendes Sapucahy e Ana Karine Jansen de Amorim, no segundo semestre de dois mil e doze. Esta disciplina tem o objetivo de estudar os conceitos básicos sobre corpo e atuação nas artes cênicas, tanto no âmbito da dança quanto do teatro, além de almejar conhecer diferentes abordagens técnicas corporais, experimentar exercícios práticos em teatro e dança a partir do uso de diferentes indutores (texto, imagem, música, entre outros) e vivenciar jogos como possibilidades para o processo de atuação em artes cênicas.

Desse modo, venho aqui fazer um registro das minhas reflexões, devires, pensamentos, ideias, propostas, anseios e desejos instigados durante o período em que cursei esta disciplina. Para tanto, devo relatar que foi uma experiência muito positiva no que diz respeito às produções práticas e desdobramentos teóricos do curso em relação à minha pesquisa, uma vez que a disciplina teve aproximação direta com o projeto que venho desenvolvendo, provisoriamente intitulado *Da Imagem a Dança: a imagem como instigadora da experimentação de uma metodologia criativa para dança contemporânea*.

Início dizendo a importância de ter a professora doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy como uma das ministrantes dessa disciplina, haja vista que sou intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança² (CMD), grupo em que esta professora atua como diretora artística. Tal condição proporcionou-me vivenciar uma experiência diferenciada que instigou um dos pensamentos fundamentais para minha pesquisa, tendo em vista que meu objetivo é analisar o processo de criação coreográfica do Grupo de Dança Moderno em Cena³ (GDMEC), no qual atuo como coreógrafo em parceria com Christian Perrotta⁴, que será, assim como vem

sendo há dois anos, um grande colaborador para trocas e amadurecimento de ideias relativas a este estudo.

Que pensamento fundamental seria esse provocado pelo fato de ter Ana Flávia como professora em sala de aula? O fato de a professora ser uma referência em duas instâncias diferentes nas quais estou inserido (sala de aula e sala de ensaio) me fez pensar que eu também tenho dois processos distintos em que sou referência.

Na primeira instância sou referência como coreógrafo que, comprometido com o produto artístico, auxilia e orienta as construções coreográficas, ou seja, o sujeito que transporta os bailarinos para um novo contexto, o do conhecimento do corpo em prol e por meio da dança. Para isso, busco meios funcionais como o silêncio, a disposição do grupo em círculo, o ambiente escuro etc. Utilizo, assim, recursos que auxiliam o “transportar” do bailarino como um todo para o interior da sala de ensaio, pois eles devem tomar consciência de que será feito um trabalho que exige a concentração e disposição de cada um. Sigo o mesmo entendimento de Klauss Vianna, que diz que seus alunos

precisam descobrir que se encontram entre quatro paredes, conscientizar-se de que não estão na rua, ou em casa, ou no trabalho [...] porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente. (KLAUSS, 2005, p. 132)

Com a prática de mais de cinco anos à frente do GDMEC, pude perceber que este trabalho prévio é fundamental para alcançarmos juntos, coreógrafos/professores e bailarinos/alunos, resultados satisfatórios. Devo expor neste momento que este grupo de dança ensaia duas horas e meia, três vezes por semana. Exponho esta informação para sublinhar a importância da concentração nas aulas, haja vista que são poucas horas de ensaio semanais.

Já na segunda referência, digo que sou referência para meu próprio estudo, considerando minha função analítica como pesquisador

2 A Companhia Moderno de Dança – CMD – é um núcleo artístico independente formado por antigos alunos do Colégio Moderno, instituição de ensino formal da rede privada de ensino de Belém do Pará. A Companhia foi fundada em 2002.

3 O Grupo de Dança Moderno em Cena – GDMEC – é componente do núcleo artístico da CMD. Foi fundado em 2007. Este grupo possui, dentre outras, a função de formar bailarinos e coreógrafos para o elenco principal da CMD.

4 Christian Perrotta é intérprete-criador da CMD, coreógrafo do

GDMEC e acadêmico do curso de Licenciatura em Música na Universidade do Estado do Pará – UEPA. É, também, responsável pela criação de trilhas sonoras para trabalhos coreográficos.

do processo de criação coreográfica. Como pesquisador, relaciono o processo criativo do GDMEC com a noção de imagem, trabalhando sua formação e sua origem, como destacarei mais adiante.

A consciência sobre ambas as atuações foi fundamental e gerou algumas outras reflexões, como: será que realmente há uma separação delimitada entre pesquisador e coreógrafo? Seria o caso de utilizar uma “lente bifocal”, ou seja, ver de um mesmo ponto duas coisas distintas? Ou seria o caso ver com lentes distintas que multipliquem as interpretações sobre a mesma coisa?

Sobre os questionamentos, não sei exatamente as respostas certas, nem mesmo sei se existem, mas acredito que todos os pensamentos são válidos nesse momento da pesquisa e refletir sobre eles abre os horizontes para possibilidades analíticas acerca do processo de criação que pretendo investigar.

A reflexão sobre o meu papel enquanto pesquisador-coreógrafo me proporciona, cada vez mais, os artifícios da aproximação e distanciamento sobre o objeto pesquisado, nos momentos mais adequados e necessários. O exercício das duas “funções” me possibilita vivenciar intensamente o objeto de pesquisa, de modo que posso organizar, junto ao grupo, os caminhos por onde pretendemos seguir, mas ao mesmo tempo, observar as consequências advindas das escolhas destes caminhos, avaliando, associando e registrando na escrita do trabalho de dissertação, uma vivência processual particular ao GDMEC.

É válido salientar, também, que a professora Ana Flávia Mendes defende teorias envolvendo as práticas artísticas da CMD e, conseqüentemente, como intérprete-criador, estou diretamente inserido em suas pesquisas. Isto me permite afirmar, mesmo ainda em fase inicial, que estou desenvolvendo um trabalho reverberado dos estudos feitos por Ana Flávia junto à CMD.

Um fator importante que apoia a afirmação acima é o fato de que tanto a CMD quanto o GDMEC trabalham com a linguagem da dança contemporânea, que “é um conceito do tipo ‘guarda-chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo” (SIQUEIRA,

2006 pg. 107), em que há possibilidade de inserir inúmeras poéticas de dança. A dança contemporânea é a “diversidade, pluralidade, instabilidade, transdisciplinaridade, [...] é uma dança que tem transitoriedade e se transforma com o tempo. Portanto, podemos vê-la por vários ângulos e enfoques” (MILLER, 2012, p. 29), o que contextualiza minha questão sobre os pontos de vista de pesquisador e coreógrafo.

Doravante, lanço mão de um conceito defendido por Ana Flávia Mendes e que trago como um princípio em minha pesquisa, o conceito de *dança imanente* que, como ela mesma diz,

é um conceito/práxis cunhado em meus estudos de doutorado e tem como fundamentação o conceito de imanência, promovendo orientações metodológicas para o ensino e a criação coreográfica, sobretudo na dança contemporânea. (MENDES, 2012, p. 25).

Esta orientação metodológica é o que me move a pesquisar o processo de criação do GDMEC, pois há semelhanças entre minha pesquisa e o conceito supracitado. Aproprio-me dessa orientação metodológica para analisar o processo de criação metodologicamente, rejeitando a ideia de construção de um único modo de criação, de uma cartilha a ser seguida, conforme explana a professora de forma semelhante, ao falar que a *dança imanente* “não se trata de um manual ou receita para a criação coreográfica, mas de orientações que, a depender da aplicação, podem gerar diferentes resultados”. (MENDES, 2012, p. 25)

Imerso nesse entendimento de orientação metodológica e análise de processo de criação de um grupo de dança específico em que estou inserido como coreógrafo, digo que o que pretendo no processo de criação que pesquiso é analisar uma forma de aplicação dessas orientações metodológicas da dança imanente em difusão, utilizando a imagem como instrumento para analisar a práxis criativa da construção coreográfica do GDMEC.

Esclarecendo um pouco mais, é importante saber o que estou entendendo como coreografia no contexto da minha pesquisa. Compartilho da ideia de que a coreografia “é um conjunto de movimentos que possui um nexo próprio, quer dizer, uma lógica de movimento”. (GIL, 2004,

p. 67) Neste nexos estão contidas as formas e os conteúdos da coreografia, sendo que o nexos não pode ser explicado pela linguagem, pois a explicação é distinta toda vez que feita, pois o que se observa nem sempre é o mesmo objeto já observado anteriormente. Isso quer dizer que a análise da coreografia deve ter uma cautela peculiar e adequada. Do mesmo modo acontece na análise do processo de criação coreográfico, mas com um diferencial, a forma não está definida, pois ela é criada durante o processo.

Na construção desta forma e conteúdo trago a imagem como partícipe do processo de criação coreográfica em dança contemporânea. A noção de imagem a que me refiro é que ela “é sempre um fenômeno complexo que circula por entre diferentes plataformas e níveis de significado, todos eles inscritos na visibilidade. (CALTÀ DOMÈNECH, 2011, p. 19)

Acredito que a imagem, por meio do corpo, é construída simultaneamente à forma e ao conteúdo. Sendo que

perceber, ser receptor ou usuário de uma imagem, significa em primeiro lugar iniciar um jogo entre a identidade social e a identidade individual.

Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual. [...] Essa imaginação embaralha valores e ideias em uma reconfiguração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em imagem. (CALTÀ DOMÈNECH, 2011, p. 19-20)

Acrescento, ainda, em escrita e em coreografia. Compreendendo ainda melhor a utilização da imagem em minha pesquisa, é válido dizer que associei o processo de criação coreográfica – entendido como uma escrita de movimentos pelo corpo – à escrita alfabética que se aprende na escola de ensino formal. E qual o vínculo desta escrita com a imagem? Estão diretamente vinculadas, pois a imagem antecede o texto no processo criativo devido ao seu caráter polissêmico.

Trata-se de lançar um olhar sobre a relação entre a análise direta do mundo, o universo ilusório e o mundo simbólico transmitido pela cultura e o curso abstração - condensação - interiorização de uma experiência sensível. (CALDAS, 2012 p.02)

Italo Calvino distingue dois tipos de processos imaginativos em que relaciona a imagem e a palavra: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. (CALVINO, 1990, p.99) Para o autor o visivo é relativo à visibilidade, que é a capacidade de pensar por imagens.

Mendes (2010) compreende a dança como uma sucessão de imagens construídas no pensamento/movimento. A autora esclarece que uma das etapas metodológicas da criação coreográfica a partir da ideia da dança imanente é a criação de um corpo visivo, isto é, uma imagem de corpo que, suscitada a partir de trabalhos de sensibilização corporal, torna-se dança na medida em que vai sendo materializada como movimento.

Imbuído no pensamento da autora e refletindo sobre a dança contemporânea aplicada ao GDMEC, compartilho da ideia de que por meio

da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e a liberar as articulações. Nosso corpo vai reagindo aos mais diferentes estímulos, do mesmo modo que um saco plástico cheio de ar reage a uma determinada pressão, deslocando-se, inflando em outro ponto qualquer, compensando em outra parte a pressão exercida sobre ele. (VIANNA, 2005, p. 122).

Vianna exemplifica a reação do corpo por meio da metáfora do saco plástico, o que me leva a pensar que a sensibilização é um passo para a construção de uma relação do bailarino consigo mesmo. A analogia feita com o saco plástico me faz acreditar que no processo de criação artística, a formação de imagens no imaginário do bailarino e do coreógrafo é o vínculo prático de um dos modos de utilização da imagem durante o processo de criação em dança.

Deve-se entender também que

a escrita, em nossa civilização, se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer com que essa materialidade seja opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar rumo a outro lugar. (DOMÈNECH, 2011 p. 15)

E é buscando a detenção do olhar que pauto este momento da minha pesquisa ao

elencar a imagem associada ao processo de criação coreográfico do GDMEC, grupo que entende que a

linguagem da dança é uma área privilegiada para que possamos trabalhar, discutir e problematizar a pluralidade cultural em nossa sociedade. Em primeiro lugar, o corpo em si já é expressão da pluralidade. Tanto os diferentes biótipos encontrados hoje no Brasil quanto a maneira com que esses corpos se movimentam, tornam evidentes aspectos sócio-político-culturais nos processos de criação em dança. (MARQUES, 2007, p.37)

A *dança imanente* aplicada ao GDMEC é o que me possibilita buscar as imagens nas vivências e nas relações interpessoais existentes no espaço e no tempo construídos pelos bailarinos e coreógrafos deste grupo, especificamente. Esta busca gera reflexões que pretendo trabalhar durante minha pesquisa, tais como: a imagem como inerente a todo processo de construção artístico; as especificidades de um processo de criação em dança contemporânea; a relevância do entendimento das imagens no processo de criação coreográfica do GDMEC.

Encaro essas indagações como ponto de partida para o desenvolvimento de minha pesquisa. São questões que, fomentadas pela disciplina Tópicos sobre Atuação em Cena, apresentam-se como argumentos iniciais sobre a interferência da imagem no processo de criação do GDMEC. Assim, acredito que, ao finalizar esta disciplina, seus objetivos e a delimitação do objeto estejam ainda mais efervescentes, mas de forma positiva.

Referências

- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- CATALÀ DOMENÈCH, Josep M. A forma do real: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.
- GIL, José. Movimento total. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- MARQUES, Isabel A. Dançando na escola, 4. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2007.
- MENDES, Ana Flávia. Considerações acerca da dança imanente. Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2012. pp. 24 - 35.
- _____. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MILLER, Jussara. Qual é o corpo que dança? : dança e educação somática para adultos e crianças / Jussara Miller. – São Paulo : Summus, 2012.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas, SP, Autores Associados, 2006.
- VIANNA, Klaus. A dança / Klaus Vianna; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. – 3. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.



Entrevista com Tania Alice

GAMBIARRA - Primeiramente gostaríamos que você falasse da criação do “Coletivo Heróis do Cotidiano”? Como surgiu a ideia dos “Heróis”?

TANIA ALICE¹ - O Coletivo nasceu de um interesse prévio em trabalhar juntos, de um afeto inexplicado... As minhas performances e mesmo o tema das minhas aulas sempre giram em volta de operar uma potencialização dos afetos dentro da arte contemporânea, dentro de uma perspectiva de conexão consigo mesmo, com o outro, com a sociedade e alguma força de amor mais universal... Não sabíamos exatamente o que iríamos fazer, mas tínhamos um desejo humano e artístico pelas pessoas ali presentes. Eu tinha essa intuição do herói ser uma figura interessante e queria trabalhar alguma coisa em volta desse tema, então nos juntamos e falei “bom, vamos explorar!”. Eu queria seguir trabalhando dentro desse contexto da arte relacional que sempre me chamou a atenção nos meus trabalhos, queríamos que fosse na rua para trabalhar com transeuntes e não com um público de teatro, mas sem pensar no formato previamente. Então juntou-se um grupo de pessoas, três delas ainda permanecem desde o início, outras foram entrando, outras saindo, porque passamos por muitas dúvidas. O livro da Estética Relacional não tinha saído ainda aqui no Brasil e não sabia na época que este tipo de estética podia existir vinculada as artes cênicas, então fomos fazendo experimentos e membros do coletivo entraram em crise pensando “não, isso não é arte, não quero mais fazer...” (risos). Alguns saíram, outros entraram e o Coletivo cresceu, sempre dentro da vontade de estarmos juntos explorando.

GAMBIARRA – E quanto ao processo de criação dos trabalhos do Coletivo?

TANIA ALICE – No início, os trabalhos surgiram a partir das pessoas encontradas na rua e as propostas foram sendo elaboradas junto com a comunidade ou as pessoas. Por exemplo, uma vez, foi no Morro Dona Marta. Fomos vestidos de herói a chamado de uma pessoa que queria que fossemos ajudá-la e lá, nos sentimos muito impotentes. De fato, o que pode a arte contra toda essa injustiça social que vivemos no dia a dia? Destroem a Aldeia Maracanã, realizam remoções para a Copa, tem um descaso político em relação



as condições de moradia - o que vemos quando chove, por exemplo - e o que podemos fazer com arte? Podemos montar uma peça sobre esses assuntos e aí vai o pessoal da classe artística assistir e falar “que legal, que trabalho engajado...” (*risos*). Mas o que transformamos de fato? Sendo médico ou jornalista sem fronteiras - trabalhei muitos anos como jornalista -, a missão fica mais clara... Mas a arte sempre tem esse lance de “para que serve concretamente isso que eu faço?”. Essa falta de entendimento gera essa não-valorização da arte no nosso contexto brasileiro onde sempre parece que trabalho artístico não é trabalho de verdade... Os nossos trabalhos nascem muito dessas questões. Neste caso específico, fomos dialogando com os moradores e eles nos contaram seus problemas e pensamos, “bom, não podemos resolver essas questões, mas podemos resolver a maneira como as pessoas as vêem” - isso está no nosso “poder” heróico - essa transformação da subjetividade, da percepção, essa ação da esfera do micro, da energia de cada um. Então elaboramos uma performance na qual chegávamos com quinhentos balões de hélio onde amarrávamos as preocupações que as pessoas escreviam em pequenos papéis e soltavamos essas preocupações coletivamente amarradas nos balões no final do dia. Era uma maneira de dizer “não estamos podendo resolver o fato da sua casa estar sem água ou você não ter trabalho, etc., mas podemos ajudar você a soltar essa preocupação, nem que seja por um segundo”. Os nossos encontros com as pessoas as vezes podem ser muito curtos, as vezes, você tem cinco, dez minutos para transformar a paisagem

mental dela - e a sua. Nesse caso, a performance surgiu da situação. Mas as vezes surge de uma vontade de transformação do espaço, as vezes surge de um desejo específico ou uma urgência de uma das pessoas do Coletivo. Temos uma regra, uma única regra que é a de nunca dizer não. Se uma pessoa do Coletivo tem uma ideia ou um desejo, por mais que outros acham que pode não ser interessante, fazemos de tudo para realizá-la. Nos surpreendemos muito nesse processo, porque muitas vezes, ações que alguns não acham muito instigantes viraram performances muito potentes. As coisas também se transformam durante o próprio fazer, é realmente um trabalho processual, muitas vezes mudam durante a própria performance. Algumas ideias vem rápido, outras a gente não sabe intelectualmente porque está fazendo, mas segue a intuição e faz. (*risos*). De um ano para cá, cada membro do Coletivo tem fortalecido seu trabalho individual e nos juntamos a partir destas diversas potências para criar coletivamente. É uma nova fase, um novo processo.

GAMBIARRA – Vocês tem então um repertório de performance a partir disso, ou elas são muito pontuais e normalmente são efêmeras?

TANIA ALICE – Tem ações que são muito pontuais, que só acontecem uma vez que se dão fora do circuito. Por exemplo, atualmente estou orientando uma prática de montagem intitulada “Performance como dádiva”: os alunos convivem um determinado tempo com uma pessoa e fazem uma performance



para ela, sobre ela, no espaço dela. Nesse contexto, acontece que pessoas nos pedem uma performance. No contexto do Coletivo, esse trabalho é realizado em geral por Rodrigo Abreu, do Coletivo, e por mim. Por exemplo, uma aluna da UNIRIO veio até ele dizendo que queria fazer algo performativo e fortalecedor antes de uma cirurgia. Então costuramos um figurino muito especial e fomos buscá-la na UNIRIO, andamos de mãos dadas com ela até o mar e entramos na água, fazendo um trabalho de energia com base nas práticas dos nossos treinamentos, um ritual de purificação. Não fizemos registro, não divulgamos. São performances pontuais, do dia-a-dia, como quando invadimos a Parada Militar do 7 de setembro vestidos de Heróis. Há também performances que se integram



no circuito da arte contemporânea, como no Festival Internacional de Arte Contemporânea do SESC ou o SESC Palco Giratório ou realizadas com Prêmios como o Prêmio Artes Cênicas nas Ruas. Temos por exemplo essas performances de “Todo mundo pode ser todo mundo”, que realizamos em diversos lugares. Temos um texto, de Shakespeare, Brecht ou outro autor e uma arara com diversos figurinos e as pessoas podem “ser” aquele personagem do jeito que querem. Filmamos, registramos e divulgamos em eventos de arte, em uma parceria com artistas visuais como Lucas Canavarro, Melissa Flores, Sammara Niemeyer ou Mariana Stolze. É um processo de democratização da arte... Entramos nos circuitos de circulação também, entre motivos financeiros óbvios pessoais, e também para alimentar nossa “caixinha” e ter dinheiro para realizar ações que nunca vão ter financiamento, porque são por essência subversivas. Meu trabalho individual atual dialoga e está sendo apresentado em diversas instituições - MAC, Museu da Cidade do México, Side Street Project, CalArts na Califórnia, etc. -, mas ele é antes de tudo de rua, aberto, interativo, democrático. Depois vira instalação ou vídeo. Criamos parcerias, como essa

que estabeleci com o performer Alvaro Villalobos, artista colombiano que reside no México.... Os outros membros do Coletivo também atuam dentro e fora das instituições.

GAMBIARRA – De que forma seu trabalho acadêmico dialoga com as criações artísticas?

TANIA ALICE – Considero que é uma mesma coisa. Dar aula e criar é exatamente o mesmo processo... O professor é o lado institucional do performer (*risos*). Em sala de aula, seja na Graduação ou na Pós-Graduação, tento instaurar um espaço onde as pessoas se potencializam para a criação artística, abrindo seus canais energéticos, emocionais, intelectuais,

alargando seus conhecimentos teóricos e práticos e suas visões de mundo. Utilizamos o nosso material autobiográfico para a criação da cena performática. Os participantes tem que ter um vínculo muito forte de conexão com elas mesmas, com o outro, o grupo... Precisa de uma conexão forte para aquilo acontecer. Senão a performance vira uma forma sem sentido. Nos processos de criação e nas aulas, aprendemos muito os uns com os outros. Tem que se entender o que determinada

pessoa trava no seu processo criativo e como ele pode voar mais alto. As ferramentas da experiência somática e o trabalho desenvolvido por Alexandre Duarte, terapeuta somático, é de uma ajuda preciosa nesse sentido. Algumas pessoas tem resistência com a linguagem da performance, outras estão super afim, outras querem mas não conseguem, outras tem travas psicológicas, morais, energéticas e uma séria de coisas que vamos trabalhando para crescer e se curar mutuamente... Dar aula é um presente, eu aprendo tanto com meus alunos e os transeuntes nas performances que realmente considero uma dádiva dar aula e performar. É mesmo um ato de amor - senão vira somente “aula” ou “performance” - uma forma, apenas.

GAMBIARRA – A meditação é um dos recursos utilizado para o trabalho? Fale um pouco da importância dessa prática e como ela surgiu no seu trabalho?

TANIA ALICE – Eu comecei praticando meditação em silêncio, a meditação sentada, ensinada pela tradição do budismo tibetano. Atualmente, de uns dois

anos para cá eu estou trabalhando mais a meditação em movimento, em andamento e dançando. O objetivo é que a prática deixe de se formal e se integre no seu cotidiano. A meditação basicamente leva você para um outro lugar, onde você está em conexão... Muitas vezes, o mundo artístico leva a gente muito para o culto do ego, para querer se mostrar, para querer ganhar dinheiro... Não que isso não seja importante, mas, como diz Chacal, a vida é curta pra ser pequena. Quando você se deixar ganhar por essa lógica, tende a esquecer dos seus sonhos de infância ou do porque você escolheu inicialmente ser artista inicialmente. O sistema te coopta. É necessário ter uma clareza da impermanência, da doença e da morte como algo real, que vai acontecer com cada um de nós. Na verdade sabemos que vamos morrer um dia, mas quando você realiza isso de verdade, tudo começa a ter um valor diferente. A meditação te leva de volta para esse lugar, te permite não ser tão arrastado pelas coisas. Quando você performa, existe uma série de estímulos, principalmente na rua, mas se você tem uma tranquilidade interna, um silêncio interno para o qual você volta, você pode de fato estar disponível para o outro. Você abre espaço em si para estar aberto para o outro.

GAMBIARRA – A performance “Cegos” foi uma parceria com outros dois coletivos de performance, o “Coletivo Pi” e o “Desvio Coletivo”. Você poderia falar um pouco como foram essas parcerias e sobre os dois principais elementos dessa performance: a argila e a lentidão?

TANIA ALICE – Conheci Marcos Bulhões em uma palestra na Unirio e queríamos trabalhar juntos. Imaginamos que nós dos Heróis poderíamos ir para São Paulo com um trabalho nosso que eles produziram, e assim realizamos a performance “Soltando Preocupações” no Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política em São Paulo. Depois, os dois Coletivos vieram para cá com essa idéia, produzimos, realizamos junto com eles. E uma parceria que viabiliza ações. A argila é uma iniciativa do Marcos e é um elemento muito interessante, fresca, barata e esteticamente interessante e dá essa ideia do engessamento do executivo. Catástrofes passam pelo mundo, mas eles continuam seguindo igual, apesar das urgências e dos gritos do mundo.

GAMBIARRA – Em referência ao trabalho “Performance como Dádiva” que você fez em aula e com Rodrigo Abreu. Como são os rituais de passagem e de que forma eles se inserem na arte?

TANIA ALICE – Me interesse por uma arte que explore as fronteiras de ritual, projeto terapêutico,

projeto social e projeto estético. Finalmente, agora, estou conseguindo aproximar estes elementos de forma orgânica no meu trabalho. Na verdade, eu não estou preocupada em estar fazendo “arte” (*risos*)... Mas em realizar ações que provoquem transformações, questionamentos, libertações, mudanças, cura. Passei muito tempo fazendo teatro, digo, teatro de palco, financiado por editais, prêmios, sem sentir que isso tocasse de verdade as pessoas. Com as urgências do mundo de hoje, sentia falta de algo que invade afetivamente, que pega por uma via inesperada, surpreende, te tira o fôlego, nem que seja por um instante. Quando realizamos a peça “Porque Você é Pobre?”, teve uma senhora que, depois de assistir uma vez, voltou as 5 da tarde no dia seguinte, embora o espetáculo começasse às oito. Quando perguntamos a ela porque tinha vindo tão cedo, respondeu que tinha um câncer e que tinha que ir no hospital no dia seguinte e queria rever a peça antes, por conta da vitalidade que tinha sentido. Isso vale qualquer crítica de teatro ou prêmio. Eu estou me formando como terapeuta corporal de experiência somática e percebo que muitos trabalhos que fiz são realmente terapêuticos. E, no fundo, se pensamos no sentido da vida, tenho essa ideia mesmo - que temos um tempo limitado para nos amarmos e nos curarmos os uns aos outros. Por isso trabalhamos em parceria com a Mestre de Shintaido Clélie Dudon e realizamos performances e cursos que juntam essa arte marcial da paz com performance. A arte é um atalho para o processo de cura mútua.

GAMBIARRA: Existe financiamento para os trabalhos e qual a posição do Coletivo quanto a questão do apoio e financiamento dos projetos artísticos?

TANIA ALICE: Não consideramos que o financiamento é simplesmente um ato para viabilizar uma ação artística. A produção faz parte da ação artística, nesse sentido, tem sentido fazer uma ação ativista com o dinheiro da Petrobrás? Não julgo quem



faz, mas me parece contraditório para o nosso tipo de trabalho. Pegar o dinheiro de uma empresa que eu sei que é comprometida com uma série de questões que vamos justamente no trabalho não me parece coerente. Ao mesmo tempo a gente sabe como tudo é ligado e que “dinheiro limpo” quase não existe. Quando fizemos o espetáculo “Porque você é pobre?” trabalhamos seis meses sem dinheiro nenhum e um dos motivos era para ter a experiência do assunto tratado. Levantamos um espetáculo que ficou em cartaz dois meses. Foi uma experiência incrível para toda equipe.... Todo mundo era muito soldário porque tínhamos uma riqueza de relação, uma vontade de estarmos juntos, de estarmos trabalhando que não tinha nada a ver com “quanto eu recebo”, porque aí você já entra em uma lógica totalmente diferente. É um caso específico. Fomos trocando material de cenário por oficinas, aulas disso por aquilo e agregamos pessoas na equipe que queriam se integrar porque gostaram da ideia de uma arte que segue uma outra lógica. Ensaivamos todos os dias, abrimos espaço, tempo, disponibilidade. Não sei até agora como fizemos, mas o fato é que foi uma experiência incrível e realizada totalmente sem dinheiro. Agora evidentemente temos outras fontes de renda, como, no meu caso, meu trabalho na Universidade, mas dar aula por exemplo é uma escolha que implica entre outras coisas que você não precisa depender do mercado e pode ter uma certa liberdade de movimento e de criação, tempo para a pesquisa, etc. É uma liberdade que você conquista com sua escolha e seu trabalho, exatamente com essa finalidade. Na Inglaterra, existem ONGs alimentadas pelo dinheiro de empresas sustentáveis que dão dinheiro para projetos artísticos. Os artistas apresentam seus projetos e a ONG redistribui, só que a ONG tem que ter o *label* “empresa ética” - não pode ser qualquer empresa que lava a consciência financiando projetos artísticos. Espero que essa iniciativa surja aqui também! Não podemos apenas viabilizar ações com dinheiro, desvinculando estes dois elementos como se fosse duas coisas diferentes.

GAMBIARRA: Quanto a relação dos Heróis do Cotidiano com o público, como se dá, qual lugar que ele ocupa?

TANIA ALICE: Tentamos estabelecer relações de verdade, que não reiteram padrões de consumo e que não perpetuem os afetos tristes promovidos pelas estruturas de poder. Relações de ajuda, crescimento e cura mútua. Relações de amor. Tudo se dá no espaço da troca. Alias não é um “público”... São pessoas que criam junto com a gente. Como diz a brincadeira, todo mundo pode ser artista, mas tem que ter um artista para dizê-lo (risos), no caso, para criar situações que evidenciam isto.



GAMBIARRA: Existe limites para o artista performático?

TANIA ALICE: Limites? Uma professora de performance da UNIRIO da qual gosto muito, a Professora Sylvia Heller diz que na aula dela, “pode tudo menos matar”, mas matar também é tão... porque tudo mata, a palavra mata e a gente já vive matando micróbio, energias, alentos, vontades (*risos*), as vezes sem querer, então não sei. Mas ter limite? Para mim tem, mas quero falar por outros, tem gente que vai muito ao extremo, busca o extremo para se sentir vivo. Não tenho uma resposta absoluta sobre esse assunto. Para mim, o limite é quando você se impõe e quer se sobrepor ao outro, quando você faz uma coisa que atropela o outro, isso é um limite para mim. Eu não vejo esse limite como sendo temático ou um limite de tempo espacial, você pode performar com uma pessoa do outro lado do globo terrestre só pela conexão energética e com animais, o que venho fazendo há um tempo - com vacas, junto com Rodrigo Abreu, e cabras, agora nos Estados- Unidos. O que é limite para mim não vai ser um limite para outra pessoa, então a questão é alargar os limites, ver até onde a gente chega, mas sempre com ternura, sem atropelar o outro.

GAMBIARRA: E qual a formação em geral do Coletivo? Vocês tem um número determinado de pessoas? Existe um núcleo ou existem algumas pessoas mais presentes e outras mais transitórias? Como se dá essa organização, por assim dizer?

TANIA ALICE: Estamos atualmente transitando de uma fase muito coletiva, de elaboração conjunta de projetos para uma fase onde cada um desenvolve o seu trabalho individual de performer e juntamos nossas potências na hora da ação. Resumindo, estamos indo do Grupo para o Coletivo. Existe um núcleo que se mantém há anos e pessoas entrando e saindo em função das performances. Nos organizamos de uma forma que queremos horizontal. Atualmente, no Coletivo, temos Gilson Motta, Marcelo Asth, Rodrigo Abreu, Lara Siqueira, Daniele Carvalho, André Marinho e

Renata Sampaio. Muitos são professores ou alunos da UNIRIO ou da UFRJ e estão desenvolvendo trabalhos extremamente interessantes de forma individual. Gilson Motta desenvolve uma pesquisa sobre objetos performáticos, Lara está atualmente em uma pesquisa de comunicação com o além por via de misteriosos comunicadores, Rodrigo tem uma busca espiritual intensa dentro do seu trabalho performático, que considero muito potente, Marcelo Asth trabalha com a performance para e com senhoras idosas dentro de um projeto de mestrado que estou orientando, e por aí vai.. Assumo a função de diretora artística, mas cada artista tem o seu trabalho, sua potência e nos organizamos coletivamente.

Notas

¹Artista-pesquisadora que pesquisa a linguagem da performance dentro de projetos que se apresentam como um cruzamento entre projeto social, terapêutico, estético e ritualístico. Possui Graduação em Letras e Artes pela Université de Strasbourg III (1998), Mestrado de criação contemporânea (2000) e Doutorado em Letras e Artes (Performance) pela Université de Provence Aix-Marseille I (2003). Pós-Doutorado pela UFRJ (criação teatral e performática contemporânea). Foi professora das Universidades de Rennes I e Rennes II (França), da UVA (Ceará) e da UFOP (Minas Gerais). Atualmente é professora adjunta do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde atua como artista-pesquisadora na Graduação e na Pós-Graduação. Publicou “Performance. ensaio - (des)montando os clássicos” (FAPERJ/CNPq), diversos artigos sobre performance e arte contemporânea

em diversas revistas e é pesquisadora do NEPAA (Núcleo de Estudos da Performances Afro-Ameríndia). É diretora e artística e performer do Coletivo de Performance “Heróis do Cotidiano”, que realiza micro-utopias no espaço urbano e lançou em 2013 o livro “Heróis do Cotidiano”. Recebeu para 2013 a Bolsa CAPES/Fulbright para realizar sua pesquisa na Escola de Artes CALARTS, Califórnia, EUA. Seu trabalho artístico foi apresentado em diversos países do mundo, como na França, na Alemanha, no México, no Brasil, na Colômbia, na Argentina, nos Estados-Unidos, entre outros e recebeu diversos prêmios para espetáculo, performance e vídeo-performance.

E-mail: taniaalice@hotmail.com
Site: www.taniaalice.com

² Referente à aula da linha de pesquisa “Estudos da Performance, do Corpo e da Imagem” intitulada “Potencialização dos Afetos na Arte Contemporânea”, oferecida para os cursos de Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO 2011/2 e agora em 2014.2 e à aula de Atuação Cênica VI da Graduação em Interpretação.

³ BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo. Ed: Martins Fontes. 2009.

⁴ Favela da cidade do Rio de Janeiro, entre os bairros Botafogo e Laranjeiras, na Zona Sul.

⁵ É uma aldeia indígena urbana localizada no prédio antigo do Museu do Índio, no bairro Maracanã no Rio de Janeiro. O prédio antigo do Museu do Índio situa-se próximo ao Estádio Mário Filho, corre risco de demolição por parte do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

⁶ <http://www.coletivopi.com>

⁷<http://www.desviocoletivo.com>

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE