

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília pelas autoras, em 17 junho de 2019, para disponibilizar, gratuitamente, o livro Diálogos: afetos compartilhados, de acordo com a licença conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra. A obra continua protegida por Direito Autoral e/ou por outras leis aplicáveis. Qualquer uso da obra que não o autorizado sob esta licença ou pela legislação autoral é proibido.

#### REFERÊNCIA

SILVA, Soraia Maria (Org.). Diálogos: afetos compartilhados. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019. 123 p. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>. Acesso em: 24 junho 2019.

MÔNICA GASPAR . SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE  
LUCIANA HARTMANN . ADRIANA FURTADO . CLARISSA  
ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . MÔNICA GASPAR . SORAIA  
SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HARTMANN . ADRIANA  
CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . M  
SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE MARTINELLI . LUCI  
ADRIANA FURTADO . CLARISSA PORTUGAL . ELISE HI  
MARI LOTTI . MÔNICA GASPAR . SORAIA MARIA SILVA . SUS  
SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HARTMANN . ADRIANA FURTA  
CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . MÔNICA GA  
SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HA  
ADRIANA FURTADO . CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIR  
MÔNICA GASPAR . SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE  
LUCIANA HARTMANN . ADRIANA FURTADO . CLARISSA  
ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . MÔNICA GASPAR . SORAIA  
SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HARTMANN . ADRIANA  
CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . M  
SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE MARTINELLI . LUCI  
ADRIANA FURTADO . CLARISSA PORTUGAL . ELISE HI  
MARI LOTTI . MÔNICA GASPAR . SORAIA MARIA SILVA . SUS  
SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HARTMANN . ADRIANA FURTA  
CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIRAKO . MARI LOTTI . MÔNICA GA  
SORAIA MARIA SILVA . SUSELAINE MARTINELLI . LUCIANA HA  
ADRIANA FURTADO . CLARISSA PORTUGAL . ELISE HIR

# DIÁLOGOS

## AFETOS COMPARTILHADOS



# DIÁLOGOS

AFETOS COMPARTILHADOS

Soraia Maria Silva (Org)

Diálogos: afetos compartilhados

1ª Edição

Brasília  
UnB/PPG-CEN  
2019

ADRIANA FURTADO  
MARI LOTTI  
LUCIANA HARTMANN

SORAIA MARIA SILVA

# DIÁLOGOS

## AFETOS COMPARTILHADOS

ELISE HIRAKO

CLARISSA PORTUGAL  
MÔNICA GASPAR

SUSELAINE MARTINELLI

D536

Diálogos: afetos compartilhados / Soraia Maria Silva,  
[organização]. - Brasília : UnB/PPG-CEN, 2019.  
123 p. ; 21 cm.

Modo de acesso: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/34786>

ISBN 978-85-94107-07-7.

Inclui Bibliografia.

1. Artes cênicas. 2. Corpo como suporte da arte.
3. Performance (Arte) – Brasil. I. Silva, Soraia Maria (org.).

CDU 792(81)



Todos os direitos reservados

## **Editorial**

Design gráfico Elise Hirako  
diagramação  
capa

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	7
<i>Soraia Maria Silva</i>	
Quem sou Eu?.....	11
<i>Adriana Furtado</i>	
A sublimação do corpo fraturado através da criação artística.....	21
<i>Clarissa Portugal</i>	
A investigação sombria de uma performer intercultural.....	37
<i>Elise Hirako</i>	
Híbrida.....	52
<i>Mari Lotti</i>	
A vida é um laboratório de criação .....	73
<i>Mônica Gaspar</i>	
Mulher esqueleto: dor e sublimação no processo criativo, um diálogo afetivo .....	86
<i>Soraia Maria Silva e Luciana Hartmann</i>	
A criatividade na formação do artista das artes cênicas....	109
<i>Susi Martinelli</i>	





# APRESENTAÇÃO

Apresento aqui o livro *Diálogos: afetos compartilhados*, realizado por nós: Adriana Pereira, Clarissa Portugal, Elise Hirako, Luciana Hartmann, Mari Lotti, Mônica Gaspar, Soraia Maria Silva da Universidade de Brasília (UnB) e Susi Martinelli do Instituto Federal de Brasília (IFB), todas mulheres, professoras, artistas e pesquisadoras.

Esse livro é o resultado de reflexões teórico/práticas realizadas durante a disciplina Laboratório de Criação, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/CEN/UnB, ministrada por mim no primeiro semestre de 2019. Nessa disciplina desenvolvemos pesquisas experimentais da cena performática envolvendo a metodologia da dansintersemiotização<sup>1</sup>, para a realização de estudos e performances relacionados aos conteúdos do programa. Durante as aulas fizemos a análise histórica da arte da dança, especificamente da produção artística de criadores inseridos nas teorias da modernidade e pós-modernidade com leituras de textos sobre esses temas, como os de referência para a disciplina de minha autoria<sup>2</sup> e outros que muitas vezes colaboraram como motivadores na composição das ações criativas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ação de traduzir para o movimento da dança diversas leituras intersemióticas de objetos observados, desde de um texto, um ruído, à uma imagem em movimento.

<sup>2</sup> O Expressionismo e a Dança (In: *O Expressionismo*, org. Jacó Guinsburg, Perspectiva, 2002); O Pós-Modernismo na Dança (In: *O Pós-Modernismo*, org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa, Perspectiva, 2005); O Surrealismo e a Dança (In: *O Surrealismo*, org. Jacó Guinsburg & Sheila Leirner, Perspectiva, 2008); O Naturalismo na Dança (In: *O Naturalismo*, org. Jacó Guinsburg e João Roberto Faria, Perspectiva, 2016).

<sup>3</sup> Aqui cito especialmente os livros *Atlas do Corpo e da Imaginação* (de Gonçalo M. Tavares, Editorial Caminho, 2013) e *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (de Charles Darwin, Companhia das Letras, 2009), ambos riquíssimos de informações e motivações motoras para a disciplina.

Também, nesse semestre, procuramos situar a reflexão filosófica sobre as artes corporais, no quadro geral da sua história mais moderna e contemporânea, refletindo sobre as relações existentes entre a produção dos artistas estudados e seu contexto estético. Principalmente, procuramos desenvolver a capacidade analítica e crítica na associação de ideias para o exercício de observação, interpretação e aplicação dos conteúdos estudados na avaliação e na criação cênica, interagindo com o próprio material individual. E claro, buscamos a capacidade de desdobrar perspectivas cênicas no exercício de aliar a teoria à prática.

O curso se desenvolveu a partir da leitura de textos, sendo dinamizado por exposições orais, com a apresentação de vídeos/filmes, também referentes aos temas abordados, a partir dos quais foram fomentadas reflexões sobre processos criativos. Os resultados parciais desses processos são os textos aqui apresentados, eles refletem uma etapa do caminho trilhado no desafio de criar a própria cena. Um outro resultado mais prático será exposto na décima edição do evento Mexido de Dança: diálogos afetivos, que será realizada nos dias 1 e 2 de julho de 2019.

A criação sempre é um processo dinâmico e único, intrínseco ao seu criador. Nas artes cênicas estar em cena e criar a própria dramaturgia pode não ser uma tarefa simples, pois todo o “ser” fica vulneravelmente exposto, seja em suas habilidades técnicas corporais, emocionais, estéticas ou éticas. E esse pode ser um processo delicado, uma grande aventura na busca de explorar signos, justamente na era da informação, onde tudo já parece ter sido feito, fato que pode mobilizar ou desmobilizar a própria ação criativa. Portanto, escolhemos nos conectar/mobilizar pelo afeto. E todos nos envolvemos sob uma determinada perspectiva afetiva: seja pela aproximação com o objeto de estudo, seja pela busca desse olhando sob várias perspectivas, inclusive para nossos próprios caminhos.

Mais que nunca nos parece atual as palavras de Schlemmer no manifesto da primeira exposição da Bauhaus: “Somos! Queremos! E criamos! ”, mas complemento: com o que nos é próximo e nos afeta! Queremos ser parte da criação e os primeiros afetados por ela!

Com esse livro mostramos uma pequena etapa da matriz barroca do processo criativo, ao qual se submeteram os autores, e esperamos que possamos alcançar o olhar clássico necessário aos desdobramentos das respectivas pesquisas aqui apresentadas. Pois, acreditamos nesse conluio entre matriz barroca e olhar clássico para um avanço nas pesquisas artísticas da nossa área de atuação. Assim, para quem tiver curiosidade, o trabalho prático final da disciplina pode ser visto no link: <http://www.youtube.com/cdpdan>.

Cada uma de nós enfrenta os desafios das ondas do processo criativo, em cada singularidade aqui apresentada. As quais, não poucas vezes, lida com a destruição para a conquista de novas elaborações. Assim, esse livro representa um pequeno registro daquele instante de paz, equilíbrio neutro, entre essas eternas ondas (criação, destruição), onde o inspirar e o expirar se encontram, servindo, quem sabe para mais algumas inspirações! Evoé!

Soraia Maria Silva  
Coordenadora do CDPDan  
Departamento de Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade de Brasília (UnB)



# QUEM SOU EU?

*Adriana Furtado<sup>1</sup>*

Nasci em Goiânia, no início dos anos 90. Família unida e bem tradicionalmente goiana: chácara, animais, música sertaneja e frango com pequi. Eu sempre estive envolvida com duas paixões: a artes e os animais. Fiz um pouco de tudo: artes plásticas, cantei em coral, fiz teatro, jazz, balé, dança contemporânea. Já a minha paixão pelos animais me levou a minha escolha pelo curso de Veterinária na graduação.

Em 2016 eu cheguei na UnB, me encantei por tudo. Quando soube que das disciplinas do doutorado eu poderia escolher algumas em outros cursos e instituições, eu me joguei. Tive a oportunidade de conhecer muitos lugares e pessoas, diferentes histórias de vida e maneiras de pensar. Isso me encantou! Mas sempre teve um predinho de vidro no Campus que eu morria de vontade de entrar, o Departamento de Artes Cênicas.

A disciplina de Laboratório de Criação me pareceu uma boa oportunidade de, além de estudar no prédio bonitinho, voltar a uma antiga paixão, a dança, o teatro e a arte. Mas eu me surpreendi, pois a riqueza de tudo que vivi nesse semestre de aulas é imensurável. Experiências plurais e individuais que me fizeram me enxergar diferente, diferentes movimentos, diferentes ângulos, objetos, sons, níveis e velocidades. Força e leveza, ao mesmo tempo, no mesmo corpo, o meu corpo. E quantas mudanças houveram por dentro?

Ao chegar na sala de aula, totalmente diferente das salas de aulas comuns. Não havia cadeiras, nem quadro, nem computadores, só o espaço e o chão. Só o espaço para o corpo se mover e se reconhecer em diversos planos. Estar no chão, sentado, deitado, rolando. Tocar o chão, paredes, agachar, pular, rodar, andar. Estica, encolhe, corre, espera, dança, sente, respira. Que infinidade de possibilidades um

<sup>1</sup>Doutoranda em Ciências Animais pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre e Bacharela em Medicina Veterinária pela Universidade Federal de Goiás (UFG)

espaço vazio pode te dar? O que fazer a partir do nada? Do papel em branco? Qual foi a última vez que você foi um papel em branco? Totalmente novo, pronto para ser preenchido de qualquer coisa, de qualquer sentimento, de qualquer atitude? Pronto para ser tocado pela primeira vez? Qual foi a última vez que você viveu uma experiência pela primeira vez? E qual vai ser a próxima vez?

E vivemos a experiência de usar o objeto em cena, na ocasião escrevi:

*“Usar o objeto em cena ou foi o objeto que me usou?*

*Uma sandália e quantas possibilidades!*

*Quantas pessoas uma sandália te permite ser?*

*Quantos movimentos ela te permite fazer?*

*Limites e liberdade*

*Samba e castigos*

*Pés*

*Mãos*

*Andar e rastejar*

*Ideias sem prisões*

*Vai, experimenta!*

*Vai*

*Anda*

*Dança*

*Cria*

*Vai”*

Ao ler hoje percebi que a vivência de sair da zona de conforto pode ser algo louco, difícil e algumas vezes até doloroso. Mas ao mesmo tempo nos permite viver momentos únicos e que nos transforma para sempre. Deixa ser louco, deixe que falem, que te julguem, te contestem, mas faça. Friedrich Nietzsche tem uma frase que muito representa, não só esta experiência, mas muitas das quais eu vivi e ainda quero viver: “E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por a que ouve a música sem que ninguém mais ouça,

a que dança porque o corpo pediu o momento, a que luta por questões que ninguém mais se importa, a que sonha além do que os demais se permitem sonhar. E para Nietzsche, “dançarino é aquele que sabe escutar seu corpo, o que sabe ser, ao mesmo tempo, da terra e do céu, o que conhece a embriaguez e o êxtase, o que sabe se converter num extemporâneo, o que transfigura sua força e poder em graça. Afinal, quem é aquele que expressa melhor a alegria e a “grande saúde”, quem é o que melhor sabe rir e o que melhor festeja a vida, a não ser o dançarino?”.

E quanto pude mergulhar em mim e me reconhecer em outros reflexos. Destaco a liberdade de escrever em primeira pessoa e expressar emoções, ao invés, de dados e fatos, como uma experiência ímpar na minha vida acadêmica. A ciência deu espaço a arte, e isso é uma delícia, mas não é fácil. Para entender melhor a relação entre arte e ciência busquei um artigo muito esclarecedor, e tomo abaixo alguns trechos que ilustram bem esses dois pontos:

“ Enquanto a ciência procura a determinação na hiper-codificação, a arte, em contraposição, tende ao singular e à baixa codificação, pois a arte não é linguagem em sentido estrito. A sensibilidade artística se inventa e constrói como objeto em si, enquanto a linguagem científica codifica seu objeto, ela é um discurso sobre um fenômeno (mesmo virtual). (...) Arte (produto) não é pesquisa (stricto sensu), mesmo que esta faça parte (lato-sensu) de seu processo. A pesquisa (procura) de materiais, cores, formas, temas, sons, diagramas, movimentos, enfim, matérias primas e procedimentos heurísticos, etc., se caracteriza como meio e não como fim. O artista, assim, opera como o “bricoleur”: “Isto também pode servir”. A arte não tem compromisso com a verdade e sim com a estesia ou sensibilidade (aliás, algo instável). Assim, a arte se mostra mas não demonstra.”

(Plaza, 2003)



Quanto rascunhos desse texto eu fiz até chegar em um que realmente mostrasse o que senti e quem eu sou? Inúmeros! E concluo dizendo que sair da zona de conforto pode ser uma vivência pessoal incrível, e nos coloca em uma posição de controle das nossas próprias escolhas. Tornando o mundo um lugar diferente do de sempre, e, portanto, nos transformando. “Você nunca sabe que resultados virão da sua ação. Mas se você não fizer nada, não existirão resultados. Espalhe esta ideia.” (Mahatma Gandhi).

### Minha pesquisa

Como veterinária sempre me envolvi com os aspectos de preservação da fauna e do meio ambiente. Apaixonada por animais silvestres e pelo Cerrado, esse sempre foi o caminho que eu trilhei. Atualmente, estou inserida no programa de pós-graduação em Ciências Animais e trabalho com algumas doenças em lagartos de vida livre do Cerrado e suas regiões de transições entre Amazônia, Caatinga e Pantanal. Comparo o quanto regiões menos preservadas podem afetar no desempenho dos lagartos perante as infecções, além de reconhecer as espécies dos parasitas e correlaciona-las com espécies possivelmente zoonóticas, ou seja, que podem vir a afetar a espécie humana também.

Nascida no Cerrado, defendo nosso bioma com unhas e dentes e, não tinha como ser diferente. Muitas pessoas não sabem mas o Cerrado é savana mais rica em biodiversidade do mundo, diversidade esta representada na fauna e na flora. É considerado um dos 25 biomas de maior relevância (hotspot) do nosso planeta e, mesmo assim, está seriamente ameaçado, com taxas de desmatamento superiores às da Amazônia e menos de 3% de sua área está legalmente protegida como Unidades de Conservação. Alguns pesquisadores afirmam que se o desmatamento do Cerrado continuar no ritmo que é hoje ele desaparecerá até 2030.

A ocupação do Cerrado começou no século XVIII, com rápidos ciclos de exploração mineral que estabeleceram os primeiros povoados e trouxeram os pecuaristas para os sertões. Muito depois, as políticas para a ocupação do estado de Goiás, nos anos 40, e a construção de Brasília, na década seguinte, consolidaram “a marcha para o oeste” brasileiro. Contudo, foi somente a partir dos anos 70 que o processo de devastação dos recursos naturais do Cerrado se intensificou. Investimentos para o desenvolvimento da agropecuária estimularam a abertura da fronteira agrícola na região e, no fim dos anos 90, o Centro-Oeste brasileiro já tinha produção equivalente ao Sul e Sudeste. Atualmente, os usos agropecuários, que muitas vezes não respeitam a legislação de proteção ambiental, e o crescimento das cidades continuam a alterar o Bioma e dilapidar seu patrimônio.

Algumas espécies de animais típicos deste ecossistema são: lobo guará, tamanduá bandeira, tamanduá mirim, antas jaguatirica e uma infinidade de aves e répteis. Os levantamentos de répteis (cobras, lagartos, jacarés, jabutis...) registram cerca de 180 espécies no Cerrado, das quais 22 integram as listas de espécies ameaçadas de extinção. O percentual de endemismo é mais alto que o de aves e mamíferos, chegando a 17%. Só de lagartos, são mais de 50 espécies, das quais mais de 10 são endêmicas e nove já são ameaçadas. Estes animais vivem em quase todos os ambientes, alguns podem colocar ovos e outros geram filhotes. A maioria tem hábitos diurnos e, o mais interessante, algumas espécies são crípticas, ou seja, têm a capacidade de se camuflar no ambiente.

O lagarto, popularmente conhecido como calango, tem o corpo robusto com coloração castanha com pontos negros e claros, às vezes formando faixas transversais. Os membros são longos e a cauda relativamente curta quando comparado a outras espécies de lagartos. No pescoço tem uma faixa transversal negra margeada por uma faixa clara,

que tende a desaparecer nos indivíduos maiores. O ventre é claro e a garganta é negra nos adultos. Machos adultos apresentam a face ventral da coxa e da cauda de cor negra. O comprimento, sem a cauda, alcança cerca de 140 mm. Distingue-se de outras espécies de lagartos por possuírem duas bolsas de ácaros rasas nos lados do pescoço. É um animal de hábitos diurnos, territorial, heliófilo (gosta de sol), sendo ativo nas horas mais quentes do dia. Se alimenta de artrópodos, como formigas, vespas, aranhas, besouros e larvas de insetos. Animais maiores, podem ingerir quantidades consideráveis de partes vegetais. Sobe com facilidade por muros e troncos de árvores. Tem hábito de predação do tipo espreita, ou também chamada de “senta e espera”: passa a maior parte do tempo parado em um ponto elevado de seu território de onde localiza presas, aguarda a aproximação das mesmas e só então, se desloca rapidamente para capturá-las. Quando notado, fica imóvel tentando se confundir com o ambiente ou corre rapidamente para buracos ou fendas de rocha. Fantásticos, não é mesmo?

Se organizam em sociedades de modo que o macho tem várias fêmeas em seu território, que compreende uma área maior, e cada fêmea é responsável por um território menor dentro da área do macho. A qualquer momento um macho maior e mais forte pode tomar o território do macho atual. Normalmente, ocorrem brigas entre machos por dominação de novos territórios e novas fêmeas. A responsabilidade da caça e dos cuidados com filhotes é, na maior parte do tempo, da fêmea, enquanto o macho é responsável por proteção de todas as fêmeas alocadas em seu território. Fêmea raramente brigam entre si.

Mas o ponto mais relevante desses animais na minha pesquisa é que eles funcionam como indicadores biológicos de preservação ambiental, ou seja, a partir da maneira como eles reagem a certas doenças, podemos inferir locais mais ou menos afetados pelo homem. Eles são uns dos primeiros animais a perceberem mudanças ambientais que no futuro

serão mais graves e afetarão mais espécies, até mesmo o ser humano. Por isso trabalhar com eles é tão importante para a preservação do nosso Cerrado, sem falar que eles são super simpáticos e amigáveis. O maior cuidado que devemos ter na manipulação dos calangos é com a cauda. Eles têm um mecanismo de defesa conhecido como autotomia caudal, que nada mais é do que capacidade de soltar a cauda para conseguir despistar ou se livrar de predadores. Mesmo que cauda se regenere, nasce novamente, não é interessante que ela se solte, pois, a nova cauda é de tecido cartilaginoso, mais dura e menos ágil, dificultando na movimentação e até mesmo na atração pelas fêmeas. Elas preferem os machos com cauda original! Sem falar que pode demorar meses para crescer e nesse período o lagarto fica mais susceptível a predadores. Por esse motivo, sempre deve-se tomar muito cuidado no manuseio desses animais.

### Quem é o verdadeiro rei?

O leão é considerado o “Rei da Selva” por ser o maior predador do reino animal, aquele que caça todas as outras espécies do seu habitat, mas que nunca é caçado. Por isso, é temido e respeitado, como um rei deve ser. Mas quem é o verdadeiro rei de todo o reino o animal? O maior predador, aquele que tem habilidade de atingir espécies em todos os habitats do planeta: savanas, florestas, desertos, mares, rios e ares? Aquele que mata muito além do que realmente precisa para se alimentar? Aquele que parte morre de fome e parte morre por comer demais? Quem é a espécie mais destrutiva do planeta, que chegou ao ponto de destruir ela mesma? Sim, o ser humano!

Milhares de hectares devastados pela agricultura e pecuária. Centenas de espécies extintas e mais centenas beirando o desaparecimento. Toneladas de lixo poluindo ares

e mares, matando muito além do que se pode contabilizar. Falta água, falta ar, falta comida, falta respeito. Toda a natureza sendo obrigada a se curvar a um rei impiedoso. Sendo obrigada a ruir, sendo abatida diariamente e irreversivelmente. Quanto mais precisaremos destruir até destruímos nós mesmo e não sobrar mais nada?

A Terra sofre e avisa que não suporta mais. Geleiras são derretidas, inundando regiões inteiras. Furacões devastam cidades. Vulcões adormecidos há séculos, cospem fogo, isso é aviso, é alerta. E ninguém ouve. Doenças vem como pragas, crimes são disfarçados de catástrofes. A natureza pede ajuda e nós somos a natureza. Nós precisamos de ajuda, precisamos parar. Está faltando consciência, está sobrando paciência, está faltando alguém gritar.

O verdadeiro rei, vem como um leão, disfarçado, vestido de capa, com garras longas e afiadas, devastando populações por onde passa, e “agora chove em seus salões e ninguém está lá para ouvir”.

“E quem é você, o orgulhoso senhor disse  
que eu devo me curvar tão baixo?

Apenas um gato de um casaco diferente

Essa é toda a verdade que eu conheço.

Em um casaco de ouro ou uma camada de vermelho  
um leão ainda tem garras

E as minhas são longas e afiadas, meu senhor  
tão longo e afiado como o seu.

E então ele falou, e então ele falou  
aquele senhor de Castamere

Mas agora as chuvas choram sobre o seu salão  
sem ninguém para ouvir.

Sim agora as chuvas choram sobre o seu salão  
com não uma alma para ouvir.

E quem é você.”

(Rain of Castamere - Ramin Djawadi e George R. R. Martin)

## REFERÊNCIAS

BUSCHBACHER, R. (org.). 2000. Expansão agrícola e perda da biodiversidade no Cerrado: origens históricas e o papel do comércio internacional. WWF : Brasília.

CHAGAS, C. 2004. Riqueza ameaçada. Diversos bichos do cerrado estão na lista de animais ameaçados de extinção. Ciência Hoje das Crianças, Rio de Janeiro. Setembro 2004.

COLLI, G. R.; OLIVEIRA, L. E. de. Guia dos Lagartos do Distrito Federal.

COLLI, G.. 2004. Crescimento agrícola ameaça os répteis do Cerrado. Entrevista concedida a Camilla Cotta. Rota Brasil Oeste, em 10 de março de 2004.

CSR/IBAMA - Centro de Sensoriamento Remoto/ Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. 2009. Relatório técnico de monitoramento do desmatamento no bioma Cerrado, 2002 a 2008: Dados Revisados. Acordo de cooperação técnica MMA/IBAMA/PNUD.

DE SANTIAGO GUERVÓS, LUIS. "Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança." (2003).

KLINK, C. A., MACHADO, R. B. 2005. A conservação do Cerrado brasileiro. In: Megadiversidade. Desafios e oportunidades para a conservação da biodiversidade no Brasil. Vol 1, 1: 147-155. Belo Horizonte: Conservação Internacional.

MACHADO, R. B., RAMOS NETO, PEREIRA, P., CALDAS, E., GONÇALVES, D., SANTOS, N., TABOR, K., STEININGER. 2004. Estimativas de perda de área do Cerrado brasileiro. Brasília : Conservação Internacional do Brasil.

PLAZA, Julio. Arte/ciência: uma consciência. ARS (São Paulo), São Paulo , v. 1, n. 1, p. 37-47, 2003 .

# A sublimação do corpo fraturado através da criação artística

*Clarissa Pimentel Portugal<sup>1</sup>*

No presente ensaio elaborarei acerca da sublimação do corpo fraturado sob o referencial teórico da psicanálise e a partir das linguagens artísticas da dança para o processo criativo e as artes visuais, em especial desenho e pintura, como produto. Inicio com o relato do meu próprio corpo fraturado que foi motor do processo criativo, primeiro como pulsão inconsciente, depois como desejo sublimatório e, por fim, como mergulho psíquico consciente na presente escrita.

Possuo o corpo fraturado desde tenra idade, aos sete meses sofri um acidente de carro junto aos meus pais e fracturei o crânio em sete lugares. Como me contam, fiquei próxima à morte, mas o resgate a tempo permitiu mais tempo ao meu fio sob a guarda das Moiras.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Educação pela Universidade de Brasília. Bacharela e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Atriz, Diretora, Produtora e Professora de Artes. Contadora de histórias no canal: <https://www.youtube.com/clarissaportugal>. Contato: [clarissaportugal@gmail.com](mailto:clarissaportugal@gmail.com).





Figure 1. Moiras, irmãs da mitologia grega responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida dos deuses e dos humanos. Imagem de domínio público.

Passei por cirurgias de reparo e implante e alguns anos de acompanhamento através das várias sessões de ressonância magnética. De fato, carrego o medo fóbico de cirurgias e detesto as tais ressonâncias, mesmo as que, posteriormente, fiz nos joelhos.

Freud (1893/95), em suas pesquisas pré-psicanalíticas junto a Breuer, pontua um aspecto crucial ao trauma que resulta de um acontecimento ou situação da qual o sujeito não antecipa ou possui meios de defender-se. Com isso, o sujeito não tem a possibilidade de simbolizar ou elaborar e o trauma permanece desprovido de sentido. Ainda segundo Freud, excluído da possibilidade de simbolizar, o trauma só assume caráter sintomático em um segundo momento com experiências que evocam memórias associativas. Como em seu caso com o pequeno Hans (1909), Freud aponta que às crianças há uma impossibilidade simbolizante agravada devido à imaturidade sexual, conferindo-lhes profundas angústias ao lidar com os dois grandes enigmas da existência: o sexo e a morte. No caso de

Hans, o menino associou seu trauma inicial, seu pênis que se excitava sem que o menino o entendesse ou entendesse e que resultava na angústia de castração real, à fobia de cavalos. De tal modo, ao transformar o trauma inominável em sintoma, foi possível simbolizá-lo sob a forma da fobia. Esse processo simbólico apenas bordeia o trauma, mas só assim é possível inscrevê-lo no campo simbólico a fim de dar conta dos enigmas do trauma, mesmo que recalcado como sintoma, e trabalhar a cura.

Pois bem, sem adentrar na autoanálise selvagem, as cirurgias e anos de ressonâncias magnéticas me serviram como memórias associativas e pude simbolizar o trauma da beira morte à claustrofobia. O medo de espaços pequenos e multidões sempre me acompanharam além da profunda aversão a ressonâncias magnética; felizmente nunca precisei fazer na cabeça, até o início desse ano.

Em fevereiro do presente ano de 2019, sofri uma tentativa de assalto e fui espancada. Por reflexo reagi ao assalto, gritei socorro e os assaltantes, eram três, me espancaram. Fui deixada inconsciente, ensanguentada e com novas fraturas. Por sorte, logo fui socorrida por um vizinho que chegava e outro, do seu apartamento, ouviu meu socorro e afugentou os assaltantes. Passei um mês de recuperação, incluindo recomendações de internação e uma série de tomografias e ressonâncias. As marcas físicas não recuam, há a calcificação, a redução do inchaço e os roxos atenuam, mas as marcas das fraturas permanecem como um resto: o nariz entortado, a tontura, o trauma da obliteração.

Nome: CLARISSA PIMENTEL PORTUGAL

Data Exame: 11/03/2019

**TOMOGRAFIA COMPUTADORIZADA DAS MASTÓIDES OU OUVIDOS**

**Técnica**

Exame realizado em cortes axiais em aparelho com multidetectores de 16 canais com posterior reformação multiplanar, sem administração de meio de contraste endovenoso.

**Achados**

Não se observam sinais de fraturas dos ossos temporais.

**Obliteração parcial da mastóide direita por material com densidade de partes moles (secreção).**

Mastóide esquerda bem pneumatizada.

Cadeias ossiculares e cavidade timpânica de aspecto normal bilateralmente.

Esporões e espaços de Prussak preservados.

Cóclea, vestibulo e canais semi-circulares sem alterações detectáveis por este método.

Conduto auditivos internos simétricos, com dimensões normais.

**Impressão**

Não se observam sinais de fraturas dos ossos temporais.

Obliteração parcial da mastóide direita por material com densidade de partes moles (secreção).

Obs.: craniectomia occipital à direita, com área de malácia no parênquima cerebral subjacente.



**DR. LUCAS CARNEIRO DA CUNHA BOSI**  
CRM-DF: 17805  
MÉDICO DE RADIOLOGIA

*Prezado médico, em caso de dúvida, colocamo-nos a disposição para discutir o exame.*

Figure 2. Laudo de Tomografia Computadorizada da Mastóide e dos Ouvidos em março de 2019.

Mais uma vez retornei ao enigma da morte e suas marcas no meu corpo fraturado. Admito que seja angustiante elaborar esse trauma, mas deriva de exigências pulsionais de vida e, provavelmente, da repetição da pulsão de morte. Foi o processo criativo, que se origina do vazio e se expressa nas linguagens artísticas, que despertou o desejo de simbolizar a fratura, em especial por ser a dança a linguagem do processo.

O próprio processo criativo se inicia através da pulsão, o feminino arcaico se expressa na concretude e na experiência da obra. O processo criativo é predominantemente feminino porque se dá nas pulsões pré-edípicas, na concretude não castrada das fases oral e anal, fases autoeróticas baseadas em consumir e expelir, por fim, são ações concretas com efeitos concretos. O estatuto simbólico só intervém com os complexos de Édipo e castração porque, a castração sendo simbólica, o falo, a falta e o desejo se tornam simbólicos também. Assim, o processo criativo é atravessado pelo feminino psíquico que impele à criação e o masculino psíquico que permite a simbolização. No entanto, a simbolização só é possível através da metáfora que resulta em um bodejamento cognitivo incompleto que se concretiza nas linguagens artísticas. Especificamente a dança é uma expressão sublimada da sexualidade difusa e autoerótica, na qual o corpo todo se expressa na concretude da carne no tempo-espço e é uma expressão simbólica cujo meio comunicante é o próprio corpo. Por não ser uma linguagem compartilhada, a leitura é subjetiva.

Apesar de originar em pulsões arcaicas, o processo criativo também deriva do atual, do contexto pessoal e social em que se encontra, em uma gama complexa de interferências que apenas o artista vive. O corpo assume lugar fronteiro entre o subjetivo e o objetivo, o arcaico e o atual, o pessoal e o social, o feminino e o masculino. Torna-se o lócus de representação do concreto simbolizado e sublimado e, nas suas infinitas polaridades, evoca uma experiência sensível. Como lugar de expressão, o corpo representa na própria

experiência, ou seja, é no ato criativo que se sublima as pulsões. Há teoria e técnica, há saber, diálogo e estudo, mas é a experiência que engloba as polaridades e concretiza a representação. O corpo é fronteiro ao representar simbolicamente o imaginário e o Real e, nesse sentido, incluir a fratura, os restos e o desejo erótico e vital.

O corpo real é o corpo da fratura, do inominável que invariavelmente marca; é a grotesca fratura do crânio obliterado. Já o Real é o trauma registrado para sempre no corpo, mas relegado ao recalque. O corpo recalca a violência da fratura, portanto, o Real é também realidade, mesmo que permaneça no inconsciente. A dança desse corpo é a beira morte, a queda barulhenta, uma insistência em fraturar-se através da pulsão de morte. A única forma de representação é na tentativa de estabilidade que antecipa a queda. O corpo Real é o corpo do vazio ou que deixa ver o vazio da fratura. A metáfora do corpo Real bordeja o oco da fratura para mostrar-se eternamente fraturado, no entanto, ao sublimar através da metáfora, o corpo se torna erótico.

Eros, como no mito grego, filho de da miséria de Pênia e da esperteza de Poros, vive na falta, mas se esforça e é engenhoso para conseguir aquilo que deseja: o amor. Portanto, Eros pertence à pulsão de vida, evocando o desejo inconsciente de superar a falta e buscar o que é vital à sua existência. Dessa forma, o fazer artístico deriva da pulsão de vida, mesmo que marcado pela repetição da pulsão de morte, e permite a transfiguração do corpo fraturado a um corpo erótico e vivo. Conforme Lacan (1996), o artista se da-a-ver na obra, expondo-se ao olhar erótico nesse sentido pulsional de investida para superar a falta.

O corpo, conforme Freud (1923), é a expressão originária do Eu, um lócus integrado e pulsional pós fase do espelho, na qual a criança se percebe e se aceita integrada. O corpo integrado é pulsional porque a sexualidade é vivida antes de sua integração de forma difusa e esquizoide, própria dos bebês (WINNIKOTT; 1975). A pulsão se instala por ser

um interdito da sexualidade, limítrofe entre o físico e o psíquico, e cuja atualização consciente ocorre através da castração e de Édipo.

Assim, o corpo é o lócus em que se media o Id e o Superego, sendo o corpo a expressão e origem do Ego psíquico, a neurose se representa nele. A neurose é, resumidamente, a tentativa de um equilíbrio entre as pulsões e as normas sociais impostas por Outro. Sendo um equilíbrio precário, o corpo é simultaneamente frágil e mortal e erótico e criador; no corpo feminino o caráter criador é ainda mais acentuado.

Quanto à pulsão de morte, a fratura força olhar a fragilidade e mortalidade do corpo e reconhecer a castração como uma invasão real. A fratura põe em moção a pulsão de morte como uma tentativa radical à vida, nesse sentido, a repetição é uma tentativa de retornar o erótico ao corpo, mesmo que sob a forma sublimada e simbólica da obra. Na repetição constante e consciente de lidar com o vazio do processo criativo, evoquei o mito de Kali, a deusa Hindu de morte e renascimento.

É dito que durante a batalha contra o asura (demônio) Raktabīja (rakta significa sangue, bīja significa semente), sempre que Durga o atingia e derramava seu sangue, ele se multiplicava por cada gota de sangue derramada. Parecia impossível derrotá-lo.

Durga então invocou Kali a partir de sua testa. Kali o derrotou, pois sempre que atingia o asura, Kali bebia o sangue e não permitia que ele se multiplicasse.

Após o término da batalha, eufórica, a Deusa Kali dançou sobre os corpos dos mortos e todos os mundos tremeram sob o impacto de seus passos. É contado que Shiva, seu consorte, atirou-se entre os demônios executados por ela e deixou-se ser pisoteado para trazê-la de volta à consciência e evitar que tudo fosse destruído.[...].

Além de ser considerada uma Deusa da destruição, a Deusa Kali também é vista fortemente como uma Deusa do renascimento. De alguma forma é ela quem começa o movimento da roda do tempo universal. Tudo precisa ser destruído para poder recomeçar. [...].

É dito que, da mesma forma quando todas as cores se juntam e se tornam o preto, quando tudo no universo se junta, se torna Kali: o começo e o fim (Disponível em: <https://www.santuariolunar.com.br/deusa-kali/>).

A deusa se utiliza do seu intenso poder destrutivo para possibilitar a vida e o renascimento, no entanto, sendo pulsional, é apenas o Ego (Shiva) que media sua destruição a favor da vida. Assim, também, no processo criativo, o corpo egóico media as investidas da pulsão de morte e sublima o trauma em criação. A criação é um bordejar grosseiro do trauma que se mantém na censura do vazio, mas a investida sublimatória possibilita um direcionamento da pulsão de morte à vida.

Com isso, o processo dentro da dança se baseou em diferentes quedas semi-controladas, em movimentações toscas e na transformação do corpo frágil em corpo criativo, mas ainda sem a beleza de Eros. O processo da dança operou como meio para uma nova reintegração do corpo, a fim de percebê-lo não mais fraturado, mas passível de formas. Como no mito de Kali e na imagem que segue, o processo criativo da dança apresentou a forma de derrotar o demônio que se fragmentava no sangue. No entanto, às vezes com a exigência pulsional do sintoma da fratura e sem uma integração egóica do corpo, o processo criativo se manteve sem fechamento, na repetição mortífera de Kali. Foi através do desenho e da pintura, como um novo estágio do espelho, que corpo assumiu novamente o estatuto de integração.



Figure . Kali após derrotar o demônio Raktabīja e seu exército. Imagem disponível em: <https://www.santuariolunar.com.br/deusa-kali/>

Como produto desenhei “Estudo sobre o feminino 1”, “Estudo sobre o Feminino 2” e pintei “Deusa/Demônia do Fogo”.



Figure . Estudo do Feminino 2.



“Estudo sobre Feminino 2” se baseia na história folclórica russa de Baba Yaga, bruxa que mora na floresta e pode, tal qual Kali, restaurar ou matar. A bruxa também pode transformar sua aparência, às vezes bela e jovem, às vezes velha e grotesca. Seu olhar, profundo e penetrante, enxerga a alma das pessoas que cruzam o seu caminho e sabe o verdadeiro intento das pessoas, assim, sabe se deverá ajudar ou atrapalhar. As histórias de Baba Yaga, em geral, têm finais horrendos com mortes, desmembramentos e outras atrocidades próprias de quem traz a morte, mas é através do seu poder que a bruxa equilibra os intentos dos humanos.

O rascunho, ainda incompleto, é um estudo da face da bruxa, sua transformação entre jovem e velha, bela e horrenda, e os níveis do olhar. Baba Yaga e Kali representam o feminino psíquico e a capacidade de adentrar o arcaico que ignora a castração e é dotada da capacidade de operar no mundo concreto. Relembrando as fases sexuais postuladas por Freud (1905), as fases autoeróticas difusa, oral e anal operam na realidade, consumindo, criando e expelindo. Desse modo, sem a interferência da castração, é possível ao feminino criar e matar. Baba Yaga e Kali são amedrontadoras porque não têm em si a mediação do Ego, esse apenas surge em figuras externas, normalmente masculinas, que barram a destruição cega.

O feminino tem em si a capacidade para ambos, criar e matar, mas é apenas a simbolização do masculino que permite a elevação da pulsão repetitiva da morte à vida. O feminino e masculino aqui são entendidos como estruturas psíquicas pré e pós edípicas e independem do sexo biológico. Para o corpo, “Estudo sobre o Feminino 2”, além das infinitas interpretações instauradas pelo enigma da arte, é a tentativa de integrar o corpo e suas polaridades; há a tentativa de integrar o erótico e o fraturado em uma mesma imagem ao incluir o estranho ao rosto da mulher. Desse modo, o rosto não é inteiramente agradável, mas o estranho intriga o olhar, trazendo o erótico à morte.

A imagem que segue, “Estudo sobre o Feminino 1”, foca sobre a fratura e o trauma através do corpo exposto, decepado e aberto. Aqui também o corpo está envolto no estranho, as suas formas familiares deformadas pelo grotesco surreal das fendas. As fendas são exageradas, tanto a fenda do trauma que sangra e faz perder a cabeça, como a vagina que se apresenta como um buraco negro. Ao mesmo tempo, deriva da hipnose erótica do corpo exposto e mais uma vez há a tentativa do fascínio através da estranheza.

Sem findar o enigma da arte e da morte, no estudo pergunto o que há no corpo de profano e sagrado e como objeto e sujeito de criação e destruição. Esse corpo perfurado assemelha-se ao coração exposto das figuras católicas que, de forma paralela, também sangraram seus corpos como objetos da fratura simbólica social. Entretanto, o corpo se mantém erótico, mesmo que decepado, um pouco semelhante a “Étant Donnés (1946-1966)” de Duchamp na qual se vê, por uma abertura, partes do corpo de uma mulher nua e completamente imóvel segurando uma lamparina. O ato de ver por uma fenda a mulher de Duchamp traz em si o erótico da obra e o corpo é ao mesmo tempo objeto de observação e sujeito autônomo que se prostra para ser visto. Por fim, “Estudo sobre o Feminino 1” é a tentativa de acomodar a radicalidade da pulsão de morte à vida, tornando-o erótico e integral a partir de suas fendas e fraturas.

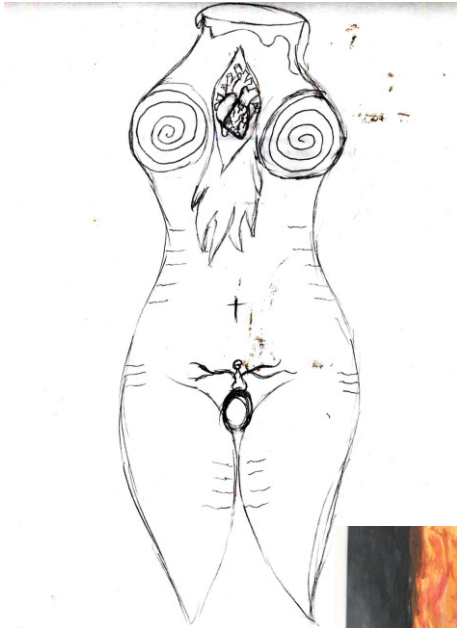


Figure . Estudo do Feminino 1

Figure . Deusa/Demônia do Fogo



Finalizo com a pintura “Deusa/Demônia do fogo”

Com uma leitura brasileira do mito de Kali, a “Deusa/Demônia do Fogo” carrega em si o poder destruidor do fogo da Mula sem Cabeça se assemelha ao espírito brincalhão do Curupira. Como elemento, o fogo pode ser fatal e dotado de intenso poder destruidor, mas depois que cessa, das cinzas retorna a vida. Ela, a deusa/demônia, consome e é consumida pelo fogo em um estado hipnótico de euforia; tal qual Kali que não se conteve em pisotear os demônios e destruir os vivos e a Mula sem Cabeça que percorre as vilas e amedronta os humanos, também a figura da pintura não se importa em incendiar a escuridão. Como o Curupira, ela zomba dos homens na sua forma erótica semi-exposta, indicando caminhos perigosos a se percorrer por entre o fogo, posto que, assumir o poder do feminino de criar e matar é profundamente aterrorizante àqueles que se mantêm na constância e homeostase do sintoma. Com isso, esse último trabalho assume a morte como força própria e renovadora, não mais vítima e fóbica da fratura, mas assumidamente fraturada e triunfante sobre e com a morte. Dessa forma, a morte passa do Real ao bordejamento simbólico e se inscreve como transformação radical para a vida.

O seu caráter duplo de deusa e demônia evoca as polaridades integradas do corpo. Mesmo sendo consumido, o corpo se mantém inteiro e controlador dessa força devastadora, assim como o Ego se mantém diante das disputas do Id e do Superego, ora cedendo aos desejos ora horando as obrigações. A cor azulada do corpo é inspirada diretamente no corpo divino de Kali, que em sânscrito significa “negro” e “deusa negra”, e cuja representação é geralmente na cor azul escuro. Da mesma forma que se crê no hinduísmo que Kali é a união de tudo, como o preto é a união de todas as cores pigmento, também o corpo contém em si os conflitos da psique. Finalmente, a “Deusa/Demônia do Fogo” é um esforço representacional do percurso operado, dentro e fora do processo criativo, de se reintegrar o corpo fratura, borderar o

trauma Real e sublimar as exigências pulsionais do feminino de criar e destruir.

Como resultado para o mexido de dança 1/2019 e um último, mas não menos importante, impulso criativo, recorri a contação de histórias<sup>2</sup> para contar o corpo transformado. A lenda indígena A dança dos tangarás e a fábula japonesa a dança dos gênios da floresta versam eroticamente sobre a dança, marcando as pulsões vitais do movimento e do corpo.

A lenda indígena conta que os tangarás foram amaldiçoados e transformados em pássaros por dançar em dia sagrado na qual era proibida a alegria da dança. mas mesmo pássaros, mantinham suas danças tradicionais. Já na fábula japonesa, os gênios da floresta, dançando e fazendo festa em volta da fogueira, ajudam o jovem Yung que se alegrou com eles e amaldiçoam Tsé pelo seu desdém durante a festa.

Ambas as historias são sobre o encantamento e a magia da dança, transformadoras de vidas conforme suas inclinações. Independente das bençãos ou maldições, os personagens dançantes são guiados pela pulsão de vida, adaptando as experiências transformadoras a favor de Eros. Com isso, reconhecendo a transformação como uma forma de morte, as histórias permitem perceber os percalços sobre-humanos como uma abertura à autonomia criativa à vida. A existência humana é marcada pelo imprevisível e estamos sujeitos a bençãos e maldições, assim, as historias furam o Real ao elaborar o recalque do trauma da morte à criatividade sublimatória na vida.

<sup>2</sup> A contação de histórias se encontra disponível no link do canal no Youtube <https://www.youtube.com/clarissaportugal>.

## Referências

FREUD, Sigmundo. Estudos sobre a Histeria (1893/95). Volume II. Disponível em em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade (1905). Volume VII. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneios (1908/1907). Disponível em: <http://migre.me/s35CP>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. Análise de fobia em um menino de cinco anos (1909). Volume XVII. Disponível em: <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. O Estranho (1919). Volume XVII. Disponível em: <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. O Id e o Ego (1923). Volume XIX. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. Algumas Conseqüências Psíquicas Da Distinção Anatômica Entre Os Sexos (1925). Volume XIX. Disponível em <https://goo.gl/a42cf8>. Último acesso em: 18 de maio de 2019.

LACAN, Jaques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. Tradução: Maria Sara I-I. Gomes Silvia Mangaravite. In. Papéis, n.4, abril de 1996. Disponível em: [www.goo.gl/kCvELR](http://www.goo.gl/kCvELR) Último acesso em: 18 de maio de 2019.

LEVATI, C. O., LIGEIRO, V. M. Sobre Arte e Psicanálise. In. Revista de Trabalhos Acadêmicos - Universo Juiz De Fora, Juiz de Fora, vol. 1, nº 4, 2016.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. In. Reverso, Belo Horizonte , v. 33, n. 62, set. 2011 .

NICÉIAS, Carlos Augusto. Uma conversa sobre traumatismo. In. Trivium, Rio de Janeiro, v. 10, nº 1, junho, 2018.

NOGUEIRA, E. B.; MELLO NETO, G. A. R. de. Frida Khalo: considerações sobre o trauma e a reinvenção do corpo. In. Psicologia, Teoria e Prática. São Paulo, v. 18, nº 2, agosto, 2016.

PLATÃO. O Banquete. 203b. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Último acesso em: 18 de maio de 2019.

RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. 2 ed., Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005.

SCHAFFA, Sandra Lorenzon. Entre a violência e o vazio: a escuta do feminino. Revista Brasileira de Psicanálise, São Paulo , v. 42, n. 4, dezembro, 2008.

WINNIKOTT, D. W. O Brincar e a Realidade. Imago Editora LTDA., Rio de Janeiro, 1975.

# A investigação sombria de uma performer intercultural

*Elise Hirako<sup>1</sup>*

## RESUMO

O presente artigo propõe refletir sobre o processo criativo vinculado a disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas ministrado pela Prof. Dra. Soraia Maria Silva no primeiro semestre de 2019. Durante esse processo se objetivou desenvolver potencialidades criativas ancoradas na pesquisa através da intensificação do ritmo de leitura, organização de material previamente levantado no durante Processo de Iniciação Científica – ProlC<sup>2</sup>, para produzir um projeto de mestrado coerente e embasado.

Pretende-se demonstrar através deste a importância de se inscrever no almejado território da pesquisa para nortear os anseios, trocar experiências e por fim para enriquecer o caminho desta artista pesquisadora intercultural.

---

<sup>1</sup> Elise Hirako (Elise Hirako Dias) é bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB, atriz, performer, dançarina de Butoh e colaboradora no Coletivo Teatro da Sacola, aspirante a artista plástica e personal beauty no Salão Helio Diff.. Contato: [elise.hirako@gmail.com](mailto:elise.hirako@gmail.com) e instagram: [@elisehirako.hex](https://www.instagram.com/elisehirako.hex) [@srta.hirako](https://www.instagram.com/srta.hirako).

<sup>2</sup> Artigo do projeto de Iniciação Científica ProlC – Universidade de Brasília intitulado Manifestações Culturais Japonesas, Recortes para uma performance, bem como monografia, Ela era só uma criança, defendida em 2013, onde foi apresentado o processo criativo intercultural e as relações interdisciplinares por essa pesquisadora.



Ao longo deste processo inúmeras questões surgiram e pretende no presente artigo buscar respostas ao percorrer este processo labiríntico. Havia um desejo de retorno a Universidade após esse hiato de seis anos. Salienta-se que durante esse período buscou-se estar em contato com outras expressões artísticas como as artes plásticas, música e a dança (participando de diversos *workshops* no Festival de Dança- IFB) e manteve-se contínuo os trabalhos corporais em academias para tonificar a musculatura e manter o corpo ativo e alongado. Mas, isso é suficiente? A mente estava aos berros exclamando, onde está essa performer? E desafiava, você acha que realmente é uma artista pesquisadora? Depois de seis anos longe da universidade, esse corpo-mente ainda funciona?

Como levar o impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento, buscando a integração e o aprimoramento na sua realização? Tadashi Endo<sup>3</sup> afirmou em seu inesquecível *workshop*<sup>3</sup> que os dançarinos de Butoh dançarão até sua morte. Logo, era necessário reconectar com as sombras da minha alma para recompor esse nova carne com ossos, músculos, nervos, lesões e ferrugens do tempo. Havia a urgência de voltar à sala de ensaio para escavar-me em silêncio sendo inspirada pelo processo criativo paralisado meditativo de Loie Fuller.

Neste desenterrar visualiza-se uma cena, o espelho reflete a entidade demoníaca *Hannya*, a loucura frenética salta os olhos esbugalhados dos desesperados. Ela, perdida em busca de alguém, dança em movimentos tortuosos, precisos, tensos e intensos vivenciando o próprio caos existencial da solidão/libertação dessa obscuridade da mente. Em plano médio, base *mabu*, ela dança com o peso gravitacional nos pés enraizados, torcendo os braços para trás como quem tenta alcançar o céu às avessas.

---

<sup>3</sup> Workshop demonstração Butoh- Ma com Tadashi Endo realizado pela Caixa Cultural em 2012.

<sup>3</sup> Tadashi Endo é dançarino de Butoh, diretor do Butoh-Center MAMU

Essa camada profunda da mente está exposta. A raiva da mulher, o corpo transpira o êxtase e euforia da expurgada *Hannya* que está presente nas seguintes manifestações culturais japonesas: Teatro *Nô* e *Kumi Odori*. Desta última é resgatado o conto foi apresentado no *Workshop* de *Funsouhou* (Arte da transformação – roupas, maquiagens e penteados tradicionais de Okinawa) e *Workshop* de *Kumi Odori* realizado em 2012 em São Paulo, *Shu Shin Kan Neiri* que será a base para a composição da dramaturgia. Protagonizado por personagem feminina que ao ser abandonada por um viajante se preenche de ira e manifesta a sua própria *Hannya*.

Ao analisar os gestos desenha-se o corpo verticalizado com pisadas ritmadas ao chão, caminhadas de passos curtos e giros em torno de si como um tornado de ira. As referências do Teatro *Nô* foram estudadas para forjar uma máscara e dar vida a este objeto. Tradicionalmente, todas as máscaras são forjadas na madeira com dimensões exatas das narinas, chifres e dentes. Criou-se uma máscara com as técnicas apreendidas no período de graduação na disciplina extinta ITT, Introdução as Técnicas Teatrais, sendo ministrado pela Prof. Dr. Sônia Paiva.



Figure 1 : estudos de movimento com a máscara forjada pela performer

Todas as religiões representam o lado sombrio em seres/entidade como símbolo manifestado das trevas: Beuzebú, Demônio, Capeta, Satanás, Oni, Kam Iblis, Pisacas, Hel e Arimã são alguns dos inúmeros nomes. O budismo, no entanto não cria um personagem que está fora da nossa existência, mas como reflexo do nosso pior lado, as tendências negativas. A batalha de Buda com Mara é uma guerra civil interior dele para com seus demônios, logo o mal é o resultado da inquietação da mente na ilusão. Hannya é, portanto, no conto tradicional okinawano uma parte de si mesma que através dos mantras dos monges e da meditação ela se liberta do mal.

Ao pensar sobre essa mulher que manifesta sua parte arquétipo/entidade/demônio, questiona-se: Como uma pessoa poderia enlouquecer de amor? Seria isso possível? O sujeito loucamente apaixonado chegar a um sofrimento tão feroz? Existe uma relação entre a paixão e desordem mental?

Paul Zak, Ph.D em Neurociencia em Harward e professor na Universidade de Claremont, Califórnia afirma que

“mecanismos cerebrais que produzem prosociality usando um circuito do cérebro chamada HOME (*human oxytocin-mediated empathy*). Ao caracterizar o circuito de casa, eu identificar situações em que os sentimentos morais será ativada ou desativada.” (Zak, 2010, p. 2)

Este circuito mediado pela produção de oxitocina que Zak apresenta o poder da ocitocina para a construção da confiança, ela nos motiva a ajudar e acrescenta que “quando nos apaixonamos uma área do cérebro wanting system é fortemente ativada.[...] Quando há atividade em demasia, surgem sintomas de psicose e mania – em pessoas que desenvolvem um quadro crônico” (Zak, 2015).

Deixa-se aberto seguinte questão, O que pode acontecer se houver uma interrupção abrupta retirando o fator motivador que produz essa oxitocina? Seria possível causar um lapso na *wanting system*?

Este artigo não objetiva se aprofundar nas questões neurológicas relacionadas ao processo de paixão/loucura sendo aqui expostas para apresentar as alterações cerebrais para instigar o leitor. Com efeito, percebe-se que o conto *Shu Shin Kan Neiri* e o surgimento da *Hannya* interior estão relacionados com fatores do músculo cerebral, que ao ser intensamente ativado pode causar desordem no comportamento humano. Buscando compreender essa guerra interior inicia-se uma primeira imersão nos estudos de Freud para elucidar uma peça muito importante da psique, o Id.

“É a parte obscura, a parte inacessível de nossa personalidade; o pouco que sabemos a seu respeito, aprendemo-lo de nosso estudo da elaboração onírica e da formação dos sintomas neuróticos, e a maior parte disso é de caráter negativo e pode ser descrita somente como um contraste com o ego..” (FREUD, p. 94)

O Id é o responsável por nossos desejos mais animalescos e este mergulho na memória aplica-se na criação da dança Butoh. Toshiharu Kasai(1999, p. 310) discorre sobre o Butoh que é “o corpo arqueológico, escavando para fora algo que está enterrado profundamente no corpo, que a torna única comparada com outros estilos de dança.” Logo, ao minar territórios profundos do corpo-mente sombrio é uma possibilidade de resolução criativa da psique através da arte que exorciza, massacra, sangra, alivia e liquida inquietações existenciais.

Acalmada a *Hannya* interior retornasse ao movimento zero, em busca de sonhar com outros recortes dramáticos, afinal, esta cena anterior é uma parte do conto, não o conto em sua completude. O método se mantém na visualização silenciosa e meditativa. Uma parte do ser ficou aprisionada provocando o novo/atual bloqueio, a beleza da sutileza do gesto, Como realizar esse movimento que parte do plexo solar de Isadora Duncan? A gueixa estava amordaçada! Onde está leveza de uma pluma, a flutuação em busca do sublime?

Esta afronta incendiou o corpo que borbulhou em novas formas. Do profano caótico e sombrio para o corpamente vaporoso. Dança como convite aos olhos, ao deleite e apreciação. Desafio lançado: dançar como o mar hipnotizante.

A Prof. Dra. Soraia Maria Silva propôs dois exercícios de Isadora Duncan, o primeiro era uma sequência de movimentos inspirados nas estátuas gregas e o segundo que consistia em um bailado de conexão com a terra, o centro do corpo (plexo solar) e o céu (universo).



Figure 2: recortes dos exercícios Isadorianos realizados na disciplina Laboratório de Criação em Artes Cênicas, ministrado pela Prof. Dra. Soraia Maria Silva.

A mente naquele momento se colocava em alerta para amarras sociais que tanto sangram em uma tentativa para romper estereótipos depreciativos acerca da mulher japonesa fetiche, submissa, exótica e objetificada. Como dançar com a alma sentindo o peso de múltiplos clichês banalizantes? Eis que surge, o apavorante bloqueio criativo.

Esses movimentos cíclicos acalmavam a mente inquieta e castradora. Ao realizar os exercícios ficou evidente o caos e a dificuldade de desenvolver movimentos leves, fluidos e delicados. Contudo, foi despertada a criança no bailar desprentensioso em uma roda de mulheres. Desta forma foi possível experimentar desfazendo a tensão para mover-se livremente. Enfatiza-se que só foi possível desfazer essas tensões pela confiança no coletivo.

Em um encontro deste laboratório foi convidada a professora do Instituto Federal de Brasília – IFB Susi Martinelli que trouxe uma mala com diversos figurinos. Pela bela coincidência do destino e presente do cosmos havia um kimono azul claro com bolhas brancas.

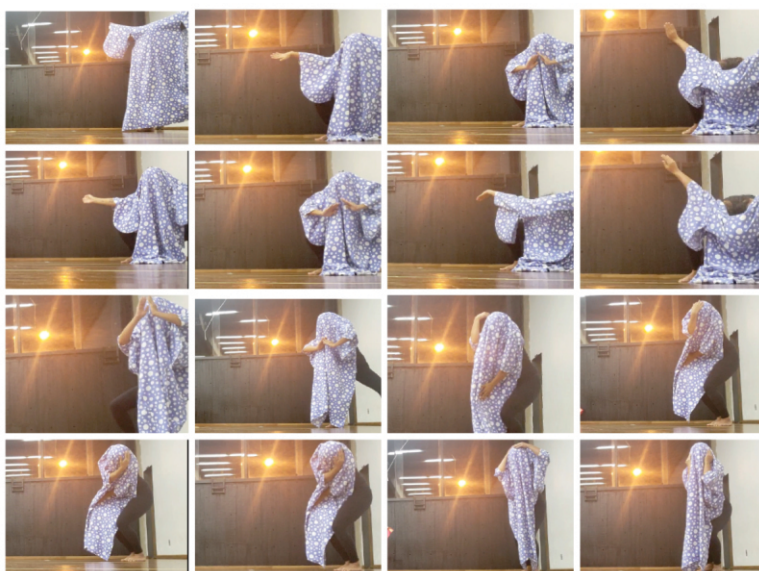


Figure 3; recorte 1 da experimentação com o *Kimono*.

Vestindo da forma tradicional o primeiro movimento natural foi aprontar delicadamente o cabelo para a composição desse arquétipo. Em busca de uma leve sensualidade um ombro e nuca se colocou a mostra e a cabeça se direcionou para uma diagonal inclinada para baixo. A face permanece inexpressiva, mas pretende-se desenvolver o olhar enigmático e penetrante.



Figure 4; recorte 2 da experimentação com o *Kimono*.

Como usar as adversidades como potência? O medo do gesto sexualizado desdobrou-se na contenção da gueixa que abrirá essa performance intercultural. Em outra experimentação foi utilizado um dispositivo cênico para

inspirar novos movimentos, ao experimentar com a sombrinha japonesa foi possível criar movimentos que joga com a sensualidade sem medo de ser feliz.

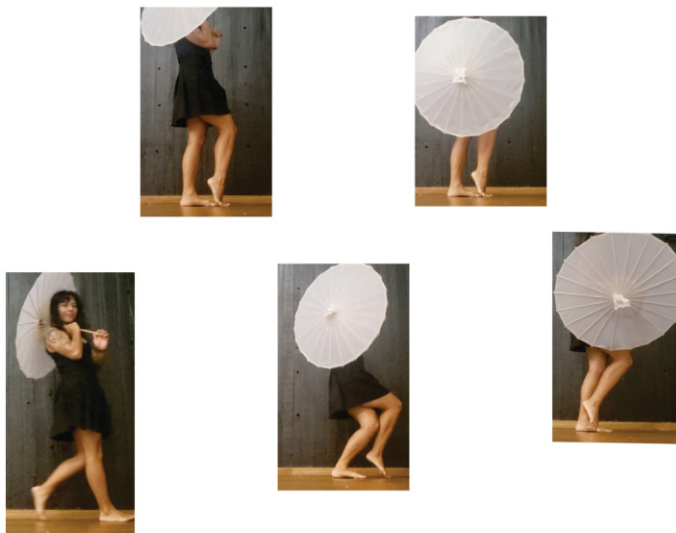


Figure 5; Recorte da experimentação com a sombrinha japonesa.

Durante o processo desta disciplina colocou-se em prática a tecnologia como parceira no processo de criação, através de registros fotográficos e de vídeos. Assim ampliou-se a visão como um terceiro olho que é o olhar do diretor/expectador. Esse olhar expande a percepção sobre aquilo que se produz na performance, viabilizando uma autocrítica da pesquisadora sobre aquilo que se apresenta e cria. Essa é uma solução tipicamente japonesa considerando a relação em estado de solidão dos japoneses com suas tecnologias.

Essa metodologia de composição gestual auxilia esse processo de criação. Conseguir visualizar posteriormente através do registro para selecionar as partituras corporais é uma forma de cartografar os movimentos que na maioria das vezes é realizado em estado de transe inspiracional e solidão.



## A solidão como território para composição cênica

Esse processo criativo só se tornou fluido através da solidão. Delimitou-se o estado de solidão como território de investigação da performatividade e da gestualidade em busca da apropriação de si, do encontro com essência através da penetração do vazio. O processo criativo unipessoal sugere que o ser como investigador, se confronte e através da escolhida solidão como campo de criação poética e existencial.

Nesse sentido, o filósofo Heidegger considera a existência em Ser-e-Tempo através da cotidianidade que impera a impessoalidade sendo absorvido e não o diferenciando do outro. Tal ausência de posicionamento desencadeia em uma inconsciência sobre aquilo que se pensa, sobre o gesto e, sobretudo em como se relaciona o eu, o outro e o mundo. Diz Heidegger que “[...] o *Dasein* abandona a si mesmo enquanto poder-ser-si-mesmo próprio, e caiu no 'mundo'”, está “[...] absorvido na convivência regida pelo falatório, a curiosidade e pela ambiguidade” (HEIDEGGER, 1998, p. 198).

Heidegger afirma que, o *Dasein* (Ser no Mundo) que é absorvido na convivência do mundo e abandona a si mesmo, foge da solidão e ao adentrar neste processo criativo unipessoal tem-se como confronto primal o mergulho no labirinto de si próprio para compor. Somando a essa proposta Bachelard relaciona a solidão com a criação poética, “Na solidão, basta que uma massa seja oferecida aos nossos dedos para que nos ponhamos a sonhar” (BACHELARD, p. 162).

Em busca de uma criação autêntica considera-se esse estado de solidão sonhadora como um território fértil para o reencontro de identidade híbrida base para composição desta performance intercultural. John Martin (2004, pág. 4) confirma que “A performance intercultural, portanto, não é um estilo, nem uma coisa, é um processo contínuo de reunião, de

polinização cruzada e de produção de um trabalho novo e relevante para o seu entorno”

Nesse sentido, através do treinamento intercultural o performer, ator, criador pode se renovar encontrando novos sentidos compostos por meio dessa uma interação cultural em busca de uma criação autêntica. Bogart atribui à ativação da memória como um caminho de encontros para outras possibilidades.

“Teatro é sobre memória; é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um interesse em lembrar e descrever de onde viemos.” (BOGART, 2007, p. 30)

Diante disso, a pesquisadora questiona-se: como essa parte Hirako japonesa, pode trabalhar junto com a criação experimental Dias brasileira/baiana? Já dizia OIDA (1999, p. 79) “um ator chega a melhores resultados quando se apoia em sua herança cultural.” Esta herança carrega a memória de uma identidade híbrida, logo essa revisitação potencializará a criação e será desenvolvida na performance.

O diretor e pesquisador Eugenio Barba (2009, p. 119) endossa que revisitar-se faz parte de um processo de pesquisa quando “a memória é a canção que cantamos para nós mesmos, é uma vereda de hieróglifos e perfumes com os quais nos aproximamos de nós mesmos.” Buscar uma referência direta, ancestral para composição com ligações de raízes tradicionais através de memórias e registros, para voltar e celebrar as origens delimita, neste caso específico, o estado de solidão como território para composição sendo vital para mergulhar no processo contínuo de compreensão das raízes herdadas, desenvolvendo uma performance singular e ressonante.

Questiona-se, o que fazer quando se descobre a autonegação parcial das próprias raízes? Quais são os motivos, razões e sob quais circunstâncias levam o sujeito a negar/esquecer/suprimir sua ancestralidade? Perdida em seu próprio labirinto encontra-se um bloqueio, uma barreira, um muro no processo criativo.

Percebe-se a necessidade de configurar novos caminhos para esse labirinto intercultural. Objetivando adentrar na cultura baiana que é a parte oculta do sujeito – eu – performer, realiza-se uma entrevista com o progenitor masculino, primeira referência desta cultura, o pai. Abrem-se as portas do teatro pós-dramático que permite o reconhecimento autobiográfico, como o depoimento pessoal, para construção das camadas teatrais e estudo de caso para investigar bloqueios da mente.

O Pai, Manoel Dias, artista plástico, atualmente com 72 anos tem frescas sua memória da infância. Lembra-se de quando bebê, sua mãe alimentava-o com ovo estrelado e pirão de peixe em Itabuna. Conta com muito amor pelos animais que em humilde casa havia patos, galinhas entre outros bichos soltos pelo quintal.

Recorda-se de seu pai improvisando no violão e sua mãe cantando. Conta que seu pai era um comerciante de peles que foi a falência advinda de um roubo, mas, com criatividade se tornou artesão de couros, confeccionando sapatos, cintos entre outros. A arte alimenta resistência de viver na Bahia, pois através da criatividade seu povo enfrenta dívidas históricas de exploração e desigualdade social.

Nota-se ao dialogar que a cultura baiana pouco fez parte de sua formação cultural e uma resistência ao relatar sobre esse curto período de sua vida. Informa nessa entrevista que mesmo há apenas 26 km de Ilhéus, Manoel menino nunca foi ao mar. Ao invés disso embarcou em uma jornada para nova capital, Brasília. Ela, a performer, se depara então com um bloqueio de referência substancial para esta pesquisa intercultural. Ora, trata-se da volta de origens e essa

parte do mapa consta borrada. É necessário, portanto, traçar outro caminho no oceano da criatividade. Deleuze (DELEUZE, 1987, p. 3) diz que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”.

Ao perceber este ruído na história justifica-se a ausência de referências baianas nesta performance intercultural e há absoluta necessidade de recriar novos caminhos. Decide-se integrar esse baiano nesse processo criativo unipessoal de forma inusitada. A performer sonha com um barco. Um barco para dançar. E ele, o Pai que sempre atendeu todos os desejos dessa criatura, constrói com amor. Um novo objeto cênico foi incorporado a esta performance como símbolo de duas culturas que utilizam o barco e seus similares (navio, canoa, jangada) para embrenhar-se ao mar que é território para busca de alimento. Este barco simboliza nessa performance a travessia na jornada do auto reconhecimento performático.

## Reflexões finais

O Laboratório de Criação em Artes Cênicas foi fundamental para organização da mente que explodia em ideias. A liberdade proporcionada pela Prof. Dra. Soraia permitiu criar neste território uma metodologia pessoal para desenvolver em solidão e cartografar partituras de movimento que deram vazão a partir dos dispositivos cênicos.

Essa disciplina proporcionou um reencontro unipessoal na solidão sombria causando um empoderamento para reconhecer o próprio lugar de fala como mulher, mãe, híbrida, artista, feminista, *do it yourself* e mestiça. Resolveu-se uma questão que estava em aberto na graduação onde questionava o não reconhecimento às origens baianas. Conclui-se que a performer não é auto racista apenas não teve referência em sua formação familiar de modo que isso reverberou na formação da identidade.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel – Tratado de antropologia teatral*. tradução de Patrícia Alves Braga. -3ª edição – Brasília: Teatro Caleidoscópios & Editora Dulcina, 2012.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor: Sete Ensaios sobre Arte e Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?*. Palestra proferida no âmbito do “Mardi de la Fondation” da FEMIS – École nationale supérieure des métiers de l'image et du son em 17 de março de 1987. *Folha de São Paulo*, edição brasileira, 27 de junho de 1999. Trad. José Marcos Toledo.

FREUD, Sigmund. *O id, o ego e o superego*, 1933. organizado por José de Marqui.

GONZÁLEZ Betancur, Juan David. *O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

HEIDEGGER, M. (2006). *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco (Obra original publicada em 1927).

KASAI, Toshiharu. *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol.27, 1999, p. 309-316.

OIDA, Yoshi. *Um Ator errante*; tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

RAN, Nomura. *As máscaras do teatro tradicional japonês e a sua construção*. Trad. Sakamoto Mamiko.

SILVA, Soraia Maria. *O expressionismo e a Dança*. In: *o expressionismo*. (org. Jacó Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2002.

ZAK, PJ. *É possível enlouquecer de amor?*. Fronteiras do Pensamento, 2015. disponível em: <<https://www.fronteiras.com/artigos/e-possivel-enlouquecer-de-amor-paul-zak-explica-o-efeito-da-paixao-no-cerebro>> Acesso em 18/05/2019

\_\_\_\_\_. *A fisiologia dos sentimentos morais*. J. Econ. Behav. Órgão. (2010), doi: 10.1016 / j.jebo.2009.11.009

# HÍBRIDA

*Mari Lotti*<sup>1</sup>

Aprender mais sobre danças e percursos artísticos, tendo como professora uma boa bailarina, deixou nossas aulas mais leves, mais dinâmicas e agradáveis. Nossa professora, Soraia Maria Silva, convidou a professora de Dança do Instituto Federal de Brasília, Suselaine Martinelli, para uma aula impulsionadora das nossas habilidades criativas. Nesse encontro, utilizamos roupas e sapatos diferentes, e de países distintos, para essa experiência inventiva. Dessa aula, destaquei do meu diário o seguinte relato:

Adriana rodeando e querendo os sapatos como se fossem caros e trabalhosos e mesmo assim potentes para andar juntos. Mônica numa fluência de ar, fogo e paixão que nos acalentava com seus raios de Sol. Elise é uma deusa híbrida do Brasil e do oriente. Clarissa como uma professora louca, pirada, cheia de ideias e entusiasmo. Eu queria ser que nem ela e pirar consciente, sem machucar ninguém. Quem pira explode, mas as vezes essa explosão pode ser com gosto de doce. Tentei reproduzir o meu encanto com a saia de ouro, brilho, terra e carnaval. Fiquei na dúvida, como sempre, mas ela me encantou com sua beleza, malemolência e esquisitice. Fomos feitas uma para a outra, onde ela quiser ir eu vou. Esse relato exemplifica o que sentimos: a sublimação das nossas estratégias artísticas se desenvolvendo coletivamente.

1 de Abril de 2019.

---

<sup>1</sup>Maria da Guia Carolina Rodrigues Ribeiro, nome artístico Mari Lotti. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Professora, diretora de Teatro, atriz, bailarina, contadora de histórias, manipuladora de bonecos cênicos e coreógrafa.

Depois de alguns dias, na disciplina Laboratório de Criação, a nossa professora artista, Soraia me perguntou sobre o que eu queria falar da minha pesquisa, em conexão com essa matéria. Fiquei muda, balbuciei algum tipo de idioma desconhecido e por fim eu disse mais uma vez: não sei. Sou, com certeza, uma pessoa em estado de dúvida constante, conheço e convivo com essa inconstância, não é fácil. Muitos artistas e seus trabalhos me seduzem, mas nenhum se destacou naquele momento. Ela sorriu, doce como sempre, respirou quase numa afirmação óbvia e disse que eu deveria falar sobre o meu trabalho e continuou:

Mari, você é uma grande artista e vai fazer coisas enormes ainda, você já tem uma carreira e um trabalho que está construindo com muito amor e persistência. Mas entre todas as alunas aqui, você é a mais perdida, e talvez seja também a que está mais “achada”. Você é uma artista expressionista, falo isso porque acompanho o seu trabalho aqui e sua construção corporal durante os exercícios. Tem um pouco mais de Mary Wigman<sup>2</sup> em Mari Lotti do que você pensa.

Soraia construiu essa metáfora porque, durante uma de suas conduções de exercício, eu apresentei movimentações parecidas com as da artista Mary Wigman. Não foi tão simples, mas depois de uma conversa longa fui convencida a falar sobre mim e para a minha surpresa, era o que eu estava precisando. Afirmar muitas vezes que Hibridismos Culturais e Artísticos, em conexão com a educação para atores e não atores, é um caminho para entender o mundo em que vivemos, cheio de híbridos, têm sido um desafio constante. Pensando no meu interesse numa educação para a integração da diversidade, onde culturas, etnias, orientações sexuais, de gênero ou religiões possam ser entendidas e

---

<sup>2</sup> Bailarina alemã e coreógrafa, uma das percussoras da Dança expressionista.



respeitadas por meio das Artes Híbridas é um grande desafio, mas também possui uma origem.

Ana Mae Barbosa, pesquisadora e professora de Artes, acusa uma defasagem crítica e teórica de arte-educadores, críticos, jornalistas, acadêmicos e artistas em lidar com as transformações da nossa contemporaneidade em relação aos híbridos, tanto na prática artisticamente interdisciplinar, quanto em sua aplicação nas salas de aulas de artes.

Meu desejo em afirmar esses híbridos como possibilidades para descobrir como alcançar uma prática distinta da defasagem no ensino das Artes, citada pela pesquisadora Ana Mae Barbosa, buscando também uma construção pessoal e profissional artisticamente interdisciplinar, como atriz e professora, está também, na mulher, artista e bissexual que sou.

Vou começar essa história falando de algo comum. Quando participo de alguma seleção, processo seletivo, faço algum cadastro ou algo do tipo, quase sempre vem a pergunta: branca ou negra? Gostaria que houvesse mais opções. Por muito tempo essa questão me perseguiu e me incomodou até o momento que assimilei que, mesmo que eu não me identifique como branca e nem como negra, posso ser híbrida, sou híbrida, posso ser outra. Sou descendente de portugueses e portuguesas, negros e negras e de índias até onde eu sei, e, mesmo sem provas concretas, acredito que pertenço a outros lugares e a outros grupos de pessoas.

Mari Lotti é meu nome artístico desde os meus 16 anos. Eu queria ser atriz e professora, mas quando estava no palco eu não conseguia responder aos comandos e às expectativas do meu diretor quando ele me chamava por Maria. Quando me reconheci por Mari Lotti, criei uma outra identidade, a identidade de uma outra persona e depois de uma artista híbrida, mas que só se consolidou e se firmou em mim com os meus estudos e minhas experiências como arte-educadora.

Apreendi a ser uma atriz tradicional durante o meu primeiro curso técnico como atriz na Cia da Ilusão em Brasília,

onde concluí em 2013. Foi lá que eu conheci e compreendi os estudos de Constantin Stanislavski e percebi que esses estudos são válidos quando os entendemos e sabemos como usá-los, até mesmo se quisermos ultrapassar esses conhecimentos e práticas. Talvez estudos em qualquer área do conhecimento sigam esta mesma lógica. Tornei-me uma boa atriz tradicional e o novo, ou aquilo que nunca houvesse experimentado me soava estranho, feio, diferente demais e até mesmo irrealizável por mim no presente e no futuro.

Já possuía o Registro Profissional de Atriz Brasileira (DRT), mas meu coração queria saber mais sobre a profissão que escolhi. Em 2014 ingressei no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Meus pais tinham medo de que eu morresse de fome ao optar por Arte e acredito que eles ainda temem por isso. Fugi de casa para seguir o curso e mesmo com medo dos novos horizontes e de muitas apresentações performáticas realizadas pela UnB, a boa atriz tradicional Mari Lotti estava disposta a tentar, preparada para tentar. Enquanto havia texto e uma dramaturgia definida, essa estudante estava firme e segura. Quando apareciam processos coletivos, colaborativos, dramaturgias colaborativas, apresentações performáticas, teatros físicos e tudo aquilo que fugia do seu comum, as palavras desconforto, desespero e ansiedade imergiam e nadavam juntas, na água fria do caos. Não fugi, chorei e me desesperei, mas não desisti. Queria mais do que tudo aprender esses processos novos, esses outros teatros e diferentes formas de se trabalhar aquilo que fazia o meu ser ter mais um motivo para resistir.

Claro, eu já era atriz. Acredito que qualquer um pode ser ator ou atriz. Essa possibilidade é real. É preciso interesse, paixão, estudo, prática, saber ouvir e resistir. Assim você consegue ser uma boa atriz ou ator. Eu era atriz, mas não era boa. Era uma boa atriz tradicional, mas não era uma boa atriz para o século XXI. Sem saber, eu queria ser uma boa artista híbrida.

Aproximei-me cada vez mais da Performance Art até

poder me denominar como performer. Acreditem, eu tinha meus critérios para me assumir como tal e se eu tivesse passado nas minhas avaliações, poderia me afirmar assim. Não esperava que pudesse ser uma boa performer, mas eu queria tentar e continuo tentando. Conheci neste caminho meu companheiro de disciplinas e interdisciplinaridades artísticas, Fernando Villar. Ao me dirigir durante o processo de um de seus espetáculos teatrais, ele disse que eu era surpreendente (era como meu primeiro diretor, Alberto Bruno me chamava) porque eu superava as suas expectativas com meu treino e fazia parecer fácil apresentar bem três personagens na mesma peça. Villar me apresentou os hibridismos artísticos e confiou em mim como pesquisadora, assim como confiava em mim como atriz, ele disse.

Processos híbridos são identificados por meio de muitos termos. Para Villar, hibridismos são sinônimos de resmuda:

Hibridismos, mestiçagem, fusão, intertextualidade, interculturalidade, interterritorialidade, intermedialidades, cross-over, internet, networks, mix, multimídias, trans-sexualidades, globalização e/ou intermídias são alguns dos termos que indicam relações de intercâmbios entre campos de conhecimento, culturas, mídias, disciplinas, identidades, artes e/ou performatividades. Interdisciplinaridade pode ser sintetizada como processo de troca ou intercâmbio entre diferentes disciplinas e aparece entre todos os termos acima como um possível denominador comum (2015, p. 2).

Eu incluiria mais um termo: outro. Hibridismos podem ser reconhecidos como processos que transcendem o comum. Para mim um híbrido é um outro, nem melhor, nem pior, só um outro. Processos híbridos acontecem em várias áreas do conhecimento como os quadrinhos que são resultado da linguagem verbal e não verbal, os Ligres, felinos

machos que são gerados pelo acasalamento de leões e tigresas e, nas artes, esses híbridos acontecem quando conexões entre linguagens artísticas diferentes resultam em outra linguagem, como ópera, circo-teatro, teatro-dança ou performance art, entre outros e outras.

Processos híbridos acontecem há muitos anos e em diferentes áreas do conhecimento, mas são identificados com maior intensidade no século XX. Híbridismos Culturais são decorrentes de religiões que se aliam, estilos musicais que se conectam, gastronomias que se unem, filosofias que se agrupam e criam outros e outras. Culturas Híbridas acontecem quando, mesmo diversas, dialogam entre si e concebem outras. O Brasil, por exemplo, tem sua cultura afetada pela colonização europeia, pela escravidão africana e ascendência indígena.

Ao interessar-me em conhecer novas culturas, entendê-las e trabalhar com elas de uma forma respeitosa e que propicie mais interações benévolas com as diferenças em processos de arte-educação, conheci os estudos do historiador Peter Burke sobre Híbridismo Cultural, os conhecimentos antropológicos de Nestor Garcia Canclini sobre Culturas Híbridas na América Latina, as pesquisas do diretor Fernando Villar sobre disciplinaridades e interdisciplinaridades artísticas e associei esses estudos ao grupo Pés de Teatro-dança com pessoas com deficiência da Universidade de Brasília, para afirmar que o ensino de Teatro híbrido é capaz de auxiliar os estudantes a fazerem conexões não só com o mundo em que vivemos, como também consigo mesmos.

O Projeto Pés foi idealizado pelo diretor Rafael Tursi no fim de sua graduação em Artes Cênicas, em 2011. Os trabalhos do grupo basearam-se na criação e desempenho de movimentos expressivos por pessoas com deficiência. Quase oito anos depois de sua criação, o Projeto Pés tem, hoje, em seu repertório, mais de cem atividades realizadas, entre apresentações de cenas e espetáculos, aulas, palestras,

trabalhos de conclusão de cursos e participações em eventos nacionais e internacionais. É, ainda, ganhador do prêmio Cultura e Cidadania - Arte Inclusiva, emitido pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal (2018), por sua relevante contribuição ao desenvolvimento artístico e cultural do DF, e dos prêmios de Melhor Trabalho Nacional de Educação Inclusiva e Melhor Trabalho Nacional de Cultura e Lazer para Pessoas com Deficiência, emitidos pelo último Congresso Nacional de Diversidade e Inclusão (CONADI), em 2012, no estado de São Paulo.

Trabalho no Grupo Pés há mais de 4 anos. Comecei como integrante do grupo, tornei-me produtora ao assumir demandas e ao articular mais apresentações e depois de dois anos eu era assistente de direção do Grupo. Deixei de ser uma atriz tradicional, além de performer, tornei-me dançarina com as experiências no Pés e demais trabalhos híbridos. O Teatro-dança que eu aprendi nesse grupo, me faz acreditar cada vez mais na educação do sensível utilizando o Teatro híbrido para formar estudantes e artistas em cidadãos críticos e atuantes na sociedade com empatia e na educação para conexões pessoais, culturais e artísticas.

Conheci o Pés no começo da minha graduação, em 2015, e me lembro como se fosse ontem. Vi todos aqueles corpos diferentes do comum, tentei entender a forma como se comunicavam e como me comunicar com eles, tentei perceber o que os integrantes com deficiência entendiam quando eu falava ou me movimentava e pela primeira vez me senti paralisada ao tentar me movimentar com eles. Deparar-me com uma linguagem artística que eu não tinha contato não era o meu maior medo, o que me mantinha paralisada era o receio em me comunicar com as pessoas com múltiplas deficiências, as quais eu também desconhecia.

Para os atores e bailarinos do Pés o primeiro contato deles comigo foi diferente, pelo que eles mesmos disseram após meu primeiro ensaio no grupo e nitidamente era possível ver. Eu não sabia como tocá-los, mas eles sabiam como me tocar,

mesmo sem toque físico. Estar no Pés e trabalhar no Pés me possibilitou ver os seres humanos com outros olhos e cada vez mais eu me sinto mais preparada para lidar com as dificuldades de trabalhar em grupo. Isso não acontece por ter que trabalhar com as deficiências de cada um, mas porque em algum momento eu entendi que não eram só pessoas com deficiências e sim pessoas como qualquer outras, com desejos, sentimentos, limitações físicas e emocionais, com corações batendo e sangue circulando por todo o corpo. Aprendi a dar tempo para ouvir o outro e aprendi que ainda tenho muito o que aprender. Continuo trabalhando como atriz e codiretora do Grupo, contudo não tinha me dado conta de um outro processo que nascia em mim, a coreógrafa.

Roges de Moraes tem 24 anos e paralisia cerebral leve. Fazia apresentações artísticas nas escolas, trabalhou como artista de rua durante 2 anos e atualmente é integrante do Pés há 7 anos. Durante nosso período de férias, depois que voltamos da nossa primeira viagem à Argentina, onde representamos o Brasil no Festival Internacional Arte x Igual na Patagônia com o espetáculo Similitudo do Grupo Pés, em 2017, Roges e eu começamos a idealizar uma cena juntos. Conversávamos diariamente sobre o que queríamos fazer e compartilhávamos referências e estímulos. Nosso primeiro combinado foi claro, devíamos criar algo nosso e não necessariamente baseado em treinos e processos do Grupo Pés. Começamos a nos encontrar em horários diferentes, fora do tempo já estabelecido para os ensaios do Grupo. As práticas eram conduzidas por mim. Precisei adaptar alguns exercícios para nossos ensaios. Muitos desses exercícios que eu também utilizava em outros grupos de Teatro e até mesmo com meus alunos, foram realizados por nós. Depois de duas semanas de trabalho, sentimos a necessidade de ter alguém que visse nossas experimentações e nos ajudasse a melhorá-las, foi aí que convidamos o artista plástico Yuri Costa, professor de pintura para pessoas com deficiência, pesquisador em experiências

sensoriais para pessoas com síndrome de down e integrante do Grupo Pés, para acompanhar nosso processo artístico.

Eu não poderia relatar sobre a nossa experiência juntos, sem as palavras desses artistas incríveis. A seguir, relato a entrevista que realizei com eles.

**Mari** – Como foi para você a ideia de desenvolver algo novo? Você já tinha algo em mente?

**Roges** – Eu não tinha absolutamente nada em mente. Gosto muito de experimentações, da ideia do “novo” e adorava o fato de que não precisávamos ter o compromisso de resultar em algo, a gente só queria improvisar, treinar, testar, mas desse novo acabaram saindo várias coisas interessantes.

**Mari** – Você lembra como foi o começo do nosso processo?

**Roges** – Claro, a gente se falava toda hora. Trocávamos fotos, entrevistas, vídeos, reportagens, compartilhávamos imagens e muitas ideias. Foi algo despretenso, sem a necessidade de que desse certo. Acabou dando, mas podia não ter dado também.

**Mari** – Como foi partir dos meus exercícios e de estímulos novos?

**Roges** – Acredito muito que quando pessoas novas nos dirigem, nosso crescimento como artistas é maior. Eu estava acostumado a trabalhar com a condução do nosso diretor e queira ou não queira, a gente pode acabar ficando preso aos seus comandos e ter outras direções é um presente.

**Mari** – E o que você diria especificamente da minha direção?

**Roges** – A sua direção não teve nada que veio diretamente do Pés, era tudo novo para mim.

**Mari** – Foi estranho para você?

**Roges** – Olha Mari, não vou mentir para você, no começo foi sim, você tentava umas coisas bem malucas, mas eu gostei. O resultado foi bem positivo.

**Mari** – Teve algum exercício que você gostou mais? Lembra de algum?

**Roges** – O nosso primeiro exercício com as vendas nos olhos foi surpreendente para mim. Eu nunca tinha experimentado, foi muito novo para mim e daquilo eu guardo várias coisas, muitas sensações que ainda podem ser resgatadas. Você tem essa pegada mais sensorial e isso é muito bacana, mas foi difícil conciliar duas deficiências, porque naquele momento eu estava cego também.

**Mari** – E mesmo assim esse foi o exercício que você mais gostou?

**Roges** – É porque você conseguiu me conectar ao exercício e eu não me senti cego, acho até que consegui ver melhor a minha movimentação com essa proposta. Foi muito intenso e eu estava entregue. Foi muito legal né, eu mesmo gosto muito de me jogar e ter ideias loucas, faz com que a gente saia do nosso limite, ou aprender que nosso limite pode ser superado. A gente trabalhou muitas coisas que não trabalhávamos nos nossos ensaios cotidianos do Grupo. Me fez sair completamente da minha zona de conforto. A gente se redescobre com essas novas ideias. Acho que o novo pode ser bom.

**Mari** – Você acha que eu respeitei os seus limites nesse processo?

**Roges** – Eu acho que não, eu fui além...

**Mari** – Também acredito que você foi além dos seus limites, mas estou te perguntando se eu respeitei os seus limites durante o nosso trabalho. Não me assusta.

**Roges** – Respeitou sim, eu acho que com a sua condução eu fui além. Eu me redescobri.



**Roges** – Tem uma coisa que eu não te contei.

**Mari** – Por favor, me conta.

**Roges** – Quando eu vi você dirigindo a cena dos abraços no Pés, aquela que você contou sobre a dançarina Pina Bausch, foi aí que eu tive inspiração para nossos encontros e desencontros. Você também me ensina muito e eu estou muito feliz com nossas conquistas. Já apresentamos na Mostra de Dança de Planaltina e no Movimento Internacional de Dança deste ano. Você é demais.

**Mari** – Você que é demais. Esse processo também me comunicou muitas coisas sobre o meu processo como professora, atriz, pesquisadora e você deixou tudo mais fácil porque você se interessou e se comprometeu. As vezes, a gente propõe muito e não é respondido ou correspondido. Por falar em ser correspondida, para corresponder às minhas próprias expectativas para ser uma boa professora híbrida, me fala, o que você achou de positivo e negativo no nosso processo?

**Roges** – Parece que vai ser meio bobo o que eu tenho pra falar, mas eu não tenho nada de negativo para dizer. Fluiu tão bem que se houve algo, passou despercebido. O que foi mais positivo, para mim, foi poder me equilibrar apoiando-me na sua testa. Eu tinha muito medo e pensava até onde eu poderia confiar na parceira que estava trabalhando? No começo eu tinha bastante medo, você sabe, eu não consigo ficar em pé sem apoio e geralmente apoio em algo com as minhas mãos. Mais uma coisa louca que veio de você e eu agradeço.

**Mari** – O que você acha de mim como coreógrafa e que conselhos você me daria nesta caminhada?

**Roges** – Você é totalmente demais, admiro muito seu trabalho..

**Mari** – Tá me bajulando...

**Roges** – Não tô não, dá para ver o tanto que você gosta do que faz. É tanta dedicação que a gente vê, é impossível não ver. É como se você estivesse em casa, você está inteira.

**Mari** – Me fala alguma coisa que eu não sei. Pode ser do processo, da cena, como se sente, como se sentiu em algum momento, o que quiser.

**Roges** – Eu não diria que você não saiba, mas acho que não deu pra transmitir no começo do processo... eu tinha muito medo de me jogar, de me entregar, talvez você tenha visto em alguns momentos do processo, mas no começo, especificamente, eu estava apavorado e queria levar algo que eu já fazia no Pés para nosso ensaio, pra ficar mais fácil para mim, mas eu entendi que não ia funcionar. Agora eu já quero aprender coisas novas e trabalhar mais e em várias dimensões. Eu quero mais.

**Roges** – Agora você, me fala algo que eu não sei.

**Mari** – Eu gosto de ouvir você falar por si mesmo nas palestras, nos ensaios, entrevistas. Não gosto quando alguém fala por você. Consigo ver uma evolução técnica nas suas falas e você é um bom artista.

**Roges** – Tem certeza disso? Você é sempre muito chata.

**Mari** – Vai a merda, eu não sei mentir.

**Roges** – Também te amo (sorrisos e voltamos a conversa para nosso amigo, Yuri).

**Mari** – Yuri, o que você achou quando te convidamos para estar conosco?

**Yuri** – Foi muito louco, eu entrei bem despretensiosamente no processo, porque eu já estava na sala de ensaio e a Mari me convidou para acompanhar o andamento do trabalho de vocês. Ela disse que vocês não conseguiam ter dimensão da potencialidade crível da cena sem um olhar de fora. Eu fiquei curioso, interessado e topei logo. Coloquei uma música e vocês foram me mostrando o que já tinham descoberto sozinhos. Começamos a criar uma linearidade da cena e eu me lembro que no início a gente queria fugir dos parâmetros, paradigmas e estereótipos de outros processos juntos e outras cenas. Foi muito bom porque logo de começo foi fácil

traçar uma linearidade da cena, porque dos ensaios que vocês fizeram antes, já havia muito material para trabalhar. Vocês conseguiram explorar muita coisa e muita coisa diferente, o que é legal. Continuamos criando sem saber o que queríamos e a narrativa do casal foi entrando um pouco depois. Um dia no ensaio do Pés, pediram que vocês mostrassem a cena que estávamos criando e apesar de não termos o tema claro, essa cena impulsionou a decisão do tema do novo espetáculo do grupo. Eu gosto muito do subjetivo que tem na cena, porque a gente supõe que vocês são um casal que se encontra e desencontra, junta e se separa, “agora eles querem estar juntos de novo e agora não querem mais, ela já não quer e ele quer”... A gente cria uma lógica, mas são coisas que acontecem em qualquer tipo de relacionamento, de amigos, de mãe e de filho e isso vai muito de quem tá assistindo. Eu gosto muito da cena e acho ela muito potente por causa disso.

**Mari** – Eu me lembro que, em vários momentos, mesmo que as propostas de exercícios e improvisos tenham vindo de mim, de você dirigir a gente também, de conduzir o que a gente tinha em mente e quando você parou de nos acompanhar e passamos a ensaiar sozinhos de novo, sentimos sua falta, mas também saímos de alguns lugares de conforto que estávamos.

**Yuri** – Deixar vocês ensaiarem sozinhos de novo me surpreendeu, eu vi muitos saltos e como vocês se desenvolviam. Um salto nos detalhes. Vocês não deixam a cena morrer ou cair no automático, buscam outras alternativas e reforçam o todo.

Para o diretor Rafael Tursi, nosso trabalho é um estímulo para os outros integrantes do grupo e dá força a novas propostas de trabalho e estudo.

**Mari** – Como foi saber que a gente estava ensaiando, eu e o Roges?

**Rafael** – Para mim foi um reavivar iniciativas dentro do grupo. O grupo é nosso, mas essa fagulha é de vocês e eu fico muito

feliz quando alguém vem me parabenizar pela coreografia da cena e eu posso dizer que não fui eu o criador. Ter o exemplo de mais alguém fazendo, impulsiona outras pessoas a fazerem. Quando falo reavivar é em “n” aspectos também, como na autonomia de grupo. É fogo novo, uma fagulha que incendeia. Roges aumentou o vocabulário técnico, o que é fortemente notável. Você entrou com ele de forma igualmente protagonizada na cena, é um duo que não destaca um ou outro, mesmo que seja em relação a deficiência. O que mais me incomoda nas apresentações com pessoas com deficiência é o quanto, ainda, essas pessoas aparecem como enfeite, símbolo de assistencialismo. E você não faz isso. Fiquei bobo de ver vocês

**Mari** – Que bom ouvir isso, quer dizer que tenho colocado em prática o que mais aprendi com você.

**Rafael** – Eu preciso que as vezes eles tenham outro comando além do meu, para que o meu não vire verdade absoluta. O seu trabalho com o Roges aumentou a autonomia dele como artista e aumentou a sua dentro do treinamento do Grupo. Você melhorou muito sua forma de condução dos exercícios no grupo e continua melhorando em relação a especificidade de cada integrante.

**Mari** – Obrigada Tu, obrigada por me dar espaço para aprender e criar.



Ensaio, dia 06 de  
Setembro de 2018.  
Fotografia: Yuri Costa



Ensaio, dia 20 de  
Setembro de 2018.  
Fotografia: Yuri Costa

Mostra de Dança de Planaltina – DF, dia 17 de  
Março de 2019. Fotografia de Mário César  
Castro



Foto para divulgação, cena Há Braços. 28 de  
Fevereiro de 2019. Fotografia de Rafael Tursi



Movimento Internacional de Dança em Brasília – DF, dia 20 de Abril de 2019. Rafael Tursi, Roges Moraes, Mari Lotti e Yuri Costa. Fotografia de Nityama Macrini



Movimento Internacional de Dança, dia 20 de Abril de 2019. Fotos de Nityama Macrini.





Movimento Internacional de Dança, dia 26 de Abril de 2019. fotografia de Rafael Tursi.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian (orgs). *Interritorialidades: mídias, contexto, educação*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BURKER, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo (RS): UNISINUS, 2003.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Trad. de Heloísa Pezza Cintrão e Ana

Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

IRWIN, Rita. *A/r/tografia: uma introdução*. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *A nova proposta de ensino do teatro*. Sala Preta, v. 2, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós- dramático*. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaif, 2007.

RICHTER, Ivone Mendes. *“Arte e interculturalidade: possibilidades na educação contemporânea”*. In BARBOSA e AMARAL (2008).

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 29ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VALLIN, Béatrice Picon-. *“Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico”*. Trad. de Verônica Veloso. Sala Preta, n. 11, 2011



VANI, Andressa Cristina. “A educação do sensível: Saberes educativos que circulam na compreensão do ser humano”. Unoesc & Ciência -ACHS 4,1 (2013): 7-18.

VILLAR, Fernando Pinheiro. “Interdisciplinaridades artísticas”. In: Santana, Arão Paranaguá de (coord.), *Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: UFMA, 2003.

\_\_\_\_\_. “Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo”.

Conceição/Conception. Universidade Estadual de Campinas, vol. 4, n. 2, Dez. 2015.

# *A vida é um laboratório de criação* *Mônica Gaspar*

*O laboratório é, certamente, o lugar para tentar, para criar, para recriar, para inventar, para deixar que as criações venham à tona ou fiquem à deriva, em que pese, após inventadas, ainda que descartadas, elas já deixaram um rastro em nós, em nosso corpo que foi perpassado por elas.*

*Em nosso laboratório de criação<sup>1</sup> pudemos usufruir e fruir, amorosa e lúdicamente, do contato com ícones da dança e *obsentir*<sup>2</sup> como nossos corpos reagem àquelas provocações de outros corpos bailantes que nos eram apresentados por meio de vídeos resgatados de um tempo antes.*

*Percebo agora que, para que essa interação acontecesse, tivemos que refazer o pacto eterno e etéreo que rege a arte, ou seja, olhar com olhos de *prima* presença para acontecimentos já vividos, já sentidos e instalá-los em nós como se os movimentos acontecessem no agora e se eternizassem no porvir.*

---

<sup>1</sup>*Disciplina do mestrado em artes cênicas Unb, ministrada por Soraia Maria Silva, 1-2019*

<sup>2</sup>*Palavra valise contendo observar + sentir*

Ao iniciarmos o semestre, a turma contava com um rapaz, Anselmo, professor, dançarino, performer. Seu gesto, sua voz e sua presença emanavam cores e cheiros do masculino, imiscuíam-se em nossas presenças femininas e assim formávamos um grupo mais diversificado. Anselmo tomou outros rumos e somos agora seis mulheres permeando a dança e a vida. *Obsentindo* nossos corpos em movimento, pergunto: A cada bailante estamos criando? Existe criação nesse bailado que revive os passos da Isadora Duncan? O que eu chamo de criação poderia se chamar co-criação já que a cada passo revivemos alguns dos passos dela ou estamos, diafanamente, dançando com Isadora em nosso bailar?

Intuo que há que se *obsentir* o afeto nesse território incerto de uma dança que se pretende, com Mary Wigman,<sup>4</sup> “selvagem, livre de qualquer convenção que não favorecesse a expressão individual”,<sup>5</sup> uma dança que parece dançar sem dançar e ainda assim dança.

---

<sup>3</sup> Isadora Duncan (1877-1927), Coreógrafa e bailarina norte americana, considerada a precursora da dança moderna.

<sup>4</sup> Mary Wigman (1886 - 1973), Coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança

<sup>5</sup> SILVA Soraia Maria, *O expressionismo e a dança*, 2012, p. 292

*A cada rodopio somos musas, somos gueixas, somos leves, somos gesto e suavidade, força e gravidade, giro, queda e pausa.*

*A professora, pesquisadora e bailarina Soraia Silva afirma que “para Isadora, a pausa absoluta ocorria por meio da união entre o 'ser interior' e o 'meio físico', produzindo uma comunicação final entre essas duas esferas”<sup>6</sup>.*

*Pensando na esfera, no girar e no pausar, observando a dançarina Elise Hirako (foto abaixo) e seu guarda-chuva asiático, em sala de aula, compus algo, que ora ousou escrever:*

*Mesmo que inteiro, mesmo que coeso, mesmo que tenha tido um início, uma origem, na esfera, eles se fundem com o fim.*

*Ao corpo, nesse equilíbrio entre o coeso e o etéreo, cabe lidar com o acaso, com o fragmento, como se quisesse encontrar buracos negros em seus portais.*

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 289



Há que se dar conta dessa urgência, dessa emergência, que denuncia os estados fronteirizos do convívio entre gestos precisos de levantar e abaixar-se, rodopiar e fixar-se, observar e ser observado, no embate silencioso e solitário do dançar.

Há que se repensar a hierarquia entre dançarino e dispositivo cênico, uma vez que não há como separar o que gira do próprio giro.

Foto: Mônica Gaspar  
bailarina: Elise Hirako - UnB

*Projeto Pés, experiências, pertencimento, crenças, dispositivos e horizontes alargados.*

*A minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento nesses meados de 2019, obsentevive<sup>7</sup> a construção do novo espetáculo do Projeto Pés.<sup>8</sup>*

*Criado há oito anos por Rafael Tursi,<sup>9</sup> o projeto Pés é um coletivo. Coletivo no sentido que Líliana da Escóssia e Virgínia Kastrup encontraram para definir tal conceito: “uma dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual., entendido desta maneira, o coletivo se confunde com o social, no que diz respeito à dinâmica de interações individuais ou grupais.”<sup>10</sup>*

*Escolhi o Pés para pesquisar por ser um grupo de teatro/dança misto (composto por pessoas com ou sem deficiência), aliado ao fato de que, em minha vida profissional, optei por trabalhar dirigindo ou atuando em grupos nos quais o teatro se coloca*

---

<sup>7</sup> Palavra valise: Observa+sente+vive\_

<sup>8</sup> Desde 2011, o Projeto PÉS pesquisa a criação, provocação e execução do movimento expressivo para e por pessoas com e sem deficiência, através de técnicas do teatro-dança. ([www.projetopes.com/quem-somos](http://www.projetopes.com/quem-somos)) acessado em 21.05.2019

<sup>9</sup> Ator, diretor e Arte-educador. Prof. da Faculdade de Artes Dulcinea de Moraes, Mestre em arte contemporânea pela Unb, bacharel e licenciado pela mesma universidade.

<sup>10</sup> Líliana da Escóssia\* Virgínia Kastrup, O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduos sociedade, pg. 295.

*como arte ampla e integradora para todas as pessoas.*

*Tenho frequentado regularmente o Pés desde fevereiro de 2018, (dois ensaios por semana, por duas horas). Durante esse tempo, pude perceber que ser do Pés, agir em prol do Pés, visitar o Pés, viajar com o Pés, estar no Pés praticamente desde o seu início (tal como uns 20% do elenco atual), provoca nos participantes ou nos parceiros, um grande orgulho, uma sensação de pertencimento que fortalece o coletivo.*

*A palavra pertencimento, segundo o Dicionário de Recursos Humanos,<sup>11</sup> seria a crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos que pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual expressam valores, medos, aspirações.*

*Em seu artigo: Como dança quem não dança no qual explica o Projeto Pés, Rafael Tursi, pergunta: “Que pessoas? Que deficiências? Qualquer pessoa e qualquer deficiência.” (TURSI, 2012). Atualmente o coletivo conta com 20 pessoas sendo que a metade delas apresenta alguma deficiência física, mental ou sensorial.*

---

<sup>11</sup> <http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento> (acessado em 18.05.2019)

*Grupos mistos como o Pés ou o Diversos dias,<sup>12</sup> que eu dirijo, travam uma batalha corajosa contra a invisibilidade social das pessoas com deficiência no Brasil. Segundo dados divulgados pelo IBGE,<sup>13</sup> 45 milhões de pessoas apresentam algum tipo de diagnóstico e, mesmo assim, ainda encontram dificuldades em se apropriar dos espaços públicos e comunitários.*

*A professora Doutora da Universidade de Brasília, Elizabeth Tunes, salienta que “a noção de deficiência é um dos modos concretos de manifestação do preconceito, uma forma como este se realiza na vida concreta” (TUNES, 2008, 51),<sup>14</sup> pois a pessoa passa a ser identificada pela sua deficiência e não pelas suas potencialidades.*

---

<sup>12</sup> Grupo teatral misto criado em 2013 com o espetáculo homônimo, apresentado no CCB-DF e em várias salas do DF entre 2013 e 2014. O espetáculo contou, em seu elenco, com 18 pessoas, sendo 12 com diagnóstico de deficiência. Diversos dias tornou-se um livro contando a trajetória do grupo. A partir de 2015, iniciamos o processo de montagem de outra peça chamada *O improvável amor de Luí Malagueta e MC Limonada*, agora com dois atores, um menino com Síndrome de Down e uma menina com gagueira, e estamos desde 2016 apresentando tal espetáculo em teatros, escolas e espaços de rua do DF.

<sup>13</sup> <https://educa.ibge.gov.br/criancas/brasil/nosso-povo/19622-pessoas-com-deficiencia.html>, acessado em 23.05.2019

<sup>14</sup> BARTHOLO, Roberto e TUNES, Elizabeth, *Nos limites da ação - Preconceito, inclusão e deficiência*, EDUFSCAR, 2008,



*Em que pese, o Brasil seja considerado um dos países mais avançados no que diz respeito à legislação para as pessoas com algum tipo de deficiência – física, auditiva, visual ou intelectual, “ao todo, são 40 leis, três normas constitucionais, uma lei complementar e 29 decretos, além de quatro portarias que regulamentam as regras e procedimentos”<sup>15</sup> tão farta legislação não impediu que, em outubro de 2018, um ator, cadeirante, do Pés faltasse ao ensaio porque nenhum dos três ônibus que, naquele dia e horário, faziam a rota rodoviária central de Brasília/Unb (local onde acontecem os encontros) contavam com rampa de acesso para que ele conseguisse subir e, assim, chegar ao seu destino.*

*Assim como o rapaz do acontecimento acima, muitos dos integrantes do Pés não vivenciavam qualquer experiência cênica anterior ao grupo e passaram a explorar suas potencialidades artísticas por meio dos ensaios, o que pode caracterizar o Pés como um laboratório de criação.*

*Durante os ensaios e apresentações, aqueles vários corpos, suas cadeiras de rodas, seus*

---

<sup>15</sup> <http://www4.planalto.gov.br/ipcd/assuntos/legislacao> , acessado em 21.05.2019

*membros menos movimentáveis, suas falas ritmadas, formam um coletivo integrado, sensível e atento que expande os horizontes de suas possibilidades de expressão física e de realização artístico/estética.*

*Refletindo sobre a cadeira de rodas no Pés, ~~obvinto~~ que ela pode ser percebida como um dispositivo cênico uma vez que ela entra em cena, interceptando, modelando, controlando ou assegurando, gestos, comportamentos, opiniões e discursos dos seres integrantes ou assistintes do grupo.*

*Sob o comando do diretor ou nas horas que antecedem aos ensaios ou, ainda, em conversas informais, os andantes sentam-se nas cadeiras, sobem e descem delas, movimentando-as de forma não usual e os cadeirantes descem de seus dispositivos e vão ao chão plenos de confiança e, assim, horizontalizam uma relação de troca, toque, silêncios eloquentes e ampliados que desafiam o senso comum e expandem as possibilidades cênicas e vivenciais entre pessoas.*  
*Quaisquer pessoas.*

*Pensando em uma das cenas do espetáculo *Similitudo*, criado pelo Pés, no qual atuei, em*

---

<sup>16</sup> André Lepeck, 9 variações sobre <sup>2018,</sup> coisas e performances, citando Giorgio Agambem, pg.04.

*junto com a atriz Bárbara Lemos, na qual ambas começamos sentadas na cadeira de rodas, refleti:*



*Foto retirada de vídeo. Integrantes: Mônica Gaspar e Bárbara Lemos, nas cadeiras. Elenice Ramthum e Yuri Costa, em pé. Jul-2018*

*Quem sou eu? Quem é ela? Como lidar com isso?  
Como me apropriar desses gestos que me invadem em  
silêncio?*

*Há como ser leve usando ou se deixando usar por um  
dispositivo cheio de imagens, cheio de símbolos?*

*Há como flutuar com uma cadeira de rodas, há como  
dançar com ela de modo que ela também flutue?*

*Há como pensar que aquele aterramento que ela  
proporciona seja também asas?*

*Há como deslocar a cadeira dessa utilidade e observá-  
la como objeto estético?*

*Há como corpos visceralmente diferentes dançarem em um coro engajado em suas diferenças?*

*Um corpo inacabado oferece um gesto inacabado?*

*Qual é a qualidade do silêncio que o ranger das rodas da cadeira oferece diante da respiração ofegante?*

*O olhar que acompanha o rastro da cadeira co-cria aquele movimento ou o insere em um rastro de pegadas?*

*Os rodopios delirantes daquele que voa na cadeira desestabilizam a gravidade afônica e não opcional na qual eu me insiro?*

*Há possibilidade de entrelaçamento apesar ou por isso mesmo há como re-parar tal impossibilidade?*

*Há como ser recíproco mesmo que fragmentário?*

*Onde você coloca o seu afeto?*

*Como você transporta o seu afeto?*

*O seu afeto habita a sua urgência, a sua emergência ou a sua indiferença?*

*Afinal, qual é o verbo que te move?*

*Em um depoimento emocionado e emocionante a mãe de Bárbara Lemos, a artista plástica Fernanda Curado, observou a trajetória da filha assim:*



*Foto de Gi Salés -Teatro SESC Garagem - Espetáculo Similitudo - Projeto Pés - Bárbara Lemos - 07- 2018*

*“Durante muito tempo, Bárbara Lemos guardou dentro de si um mundo que era só dela. Não podia falar, dançar, desenhar ou escrever para dividir com as outras pessoas o modo muito particular de enxergar e sentir a vida. Bárbara tem 40 anos. Desde o nascimento é portadora de múltiplas necessidades especiais, decorrentes de uma paralisia cerebral. Enfrenta um desafio diário: transformar o que os outros consideram impossível em possibilidades inesgotáveis.”*

17

---

<sup>17</sup> *Bárbara integra o Projeto Pés desde 2018, esteve no elenco do espetáculo Similitudo e está ensaiando para compor o elenco do novo espetáculo.*

*Um teatro que pretende romper fronteiras, alargar horizontes individuais, grupais, sociais e artísticos é o que me move. Obsequentur, atuar, dançar, vivenciar, sentar-me nas cadeiras de rodas, aprender a montá-las e desmontá-las e até machucar-me com as suas estruturas duras, possibilitam-me, sem medo, mas com cuidado<sup>18</sup>, expandir o meu olhar ético e político, como cidadã, como atriz e como diretora teatral.*

### *Referências bibliográficas*

*BARTHOLO, Roberto e TUNES, Elizabeth, Nos limites da ação - Preconceito, inclusão e deficiência, EDUFSCAR, 2008.*

*ESCOSSIA, Líliana da e KASTRUP, Virginia, O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduos sociedade, Psicologia em Estudo - Maringá, v. 10, n. 2, p. 295-304, mai./ago. 2005.*

*LEPECKI André, 9 variações sobre coisas e performances, Revista Urdimento, vl.2, n. 19, 2012.*

*SILVA, Soraia, Maria, O expressionismo e a dança, org. Jacó Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2002.*

*<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tikiindex.php?page=Pertencimento>*

*<https://educa.ibge.gov.br/criancas/brasil/nosso-povo/19622-pessoas-com-deficiencia.htm>*

*[www.projetopes.com/quem-somos](http://www.projetopes.com/quem-somos)*

*<http://www4.planalto.gov.br/ipcd/assuntos/legislacao>*

<sup>18</sup> *Lema do Rafael Tursi durante os ensaios: não tenha medo, tenha cuidado.*

# Mulher esqueleto: dor e sublimação no processo criativo, um diálogo afetivo

*Prof. Dra. Soraia Maria Silva*

&

*Prof. Dra. Luciana Hartmann*

Docentes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Eu Soraia, minha dor:

Nesse semestre, primeiro de 2019, estamos organizando mais uma edição do Mexido de Dança<sup>1</sup>, o qual já está em sua décima edição, agora nomeada “afetos coletivos”. Pela proximidade afetiva e pela empatia de uma experiência em comum: a dor dos ossos, eu e Luciana Hartmann estamos dialogando sobre o desenvolvimento de uma performance.

---

<sup>1</sup> O Mexido de Dança é um evento organizado pelo CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança- UnB/CNPq) que representa a tentativa de proporcionar o espaço das várias manifestações e diálogos das performances de dança tanto em sua prática coreográfica quanto nos temas teóricos desenvolvidos por pesquisadores. A quarta edição do Mexido (ver: <http://www.youtube.com/watch?v=-19-m1w0OCc>) veio confirmar e trazer a tona os movimentos relacionados à dança na Universidade. Nesse Mexido foi proposta a mesa redonda: "A dança na Universidade" com a participação de professores de outras instituições e personalidades da dança do GDF. O 5º mexido de dança ocorreu no mês de novembro de 2010 com oficinas, mostra de vídeo, palestras, e participação de vários grupos de dança da cidade de Brasília e entorno como o Filosofança, grupos de dança do Instituto Federal de Brasília, Margaridas e outros. Já em 2011, o 6º mexido de dança- Dança Para Tela: vídeodança pensamento e criação, foi realizado em parceria com o grupo

Nela pretendemos expor, no campo artístico, as nossas recentes emoções sinestésicas com as transformações corporais pelas quais passamos.

Escolhemos o conto *Mulher Esqueleto*<sup>2</sup> como um fio condutor cênico dessa aventura. Esse conto nos remete à uma experiência bastante profunda no campo do “ser” interior, ao qual estamos conectadas, enquanto artistas e mulheres. Estabelecer essa força interior é de primordial importância para a criação e exposição corporal expressiva nas artes cênicas, na medida em que entra em jogo toda uma produção imaginária/poética relacionada à nossa memória muscular,

---

de dança Margaridas e o Departamento de filosofia da UnB, com uma série de palestras incluindo a participação da pesquisadora francesa Marie Bardet/Paris8-França (Pensar e se mover: um encontro entre a dança e a filosofia. Já o 7º Mexido de Dança intitulado *Conexões do Movimento*, foi realizado nos dias 27, 28 de fevereiro e 1 de março de 2013, no Teatro Silvío Barbato do SESC setor Comercial Sul de Brasília, com uma ampla participação da comunidade ( <http://www.facebook.com/pages/Mexido-de-Dan%C3%A7a/192162947592708>; <http://www.youtube.com/watch?v=-19-m1w0OCc>). Realizamos a 9º edição: *MEXIDO: memórias em cena*, na biblioteca da UnB em outubro de 2017. O evento foi desenvolvido pelo CDPDan/Cen/UnB em parceria com o Teatro Ludos EMAC/Universidade Federal de Goiás e *Cena Sancofa/CEN/UnB* (Ver: <https://www.facebook.com/soraia maria.silva.3/posts/10213504957796785>). Nesse último evento os pesquisadores convidados apresentaram temas como: *Sinergias Mnemônicas*, a Dança no CDPDan; *Memórias da Mostra de Dança do SESC Presidente Dutra/DF*; *Norma Lillia Biavaty- Trajetórias de Uma Artista: a dança de uma cidade* (com a presença da mesma); *Arquivos de Dança*; *Memória e contadores de histórias*; *Memórias: dimensões múltiplas no autoconhecimento*; *Arquitetura e Movimento Corporal*; *Metodologia do ensino da dança no teatro*; *Estéticas da Negritude no corpo em cena*; *Espessura da Imagem*; *Performance Negra no Distrito Federal e Entorno: diálogos e perspectivas*; *Diaspografias: corpo, memória, e contemporaneidade afro-latina*; *(Re)existir: por um corpo livre e decolonial*. Na décima edição contamos com a parceria da professora Suselaine Martinelli do Instituto Federal de Brasília com a qual estamos desenvolvendo uma programação.

<sup>2</sup>Trabalhamos com a versão desse conto que se encontra no livro *Mulheres que correm com os Lobos* de Clarissa Pinkola Estès (1994).



aos nossos afetos moldados em máscaras corpóreas edificadas ao longo de nossa formação.

Minha experiência corporal com a dor, mais marcante, se estabeleceu quando tive o meu filho em 1996, foi um parto de cócoras. Nesse dia aprendi como nós mulheres devemos ser protagonistas desse dar à luz um ser, foi absolutamente incrível: Naquele momento, passar da dor mais lancinante ao prazer de uma felicidade bovina, resultou em uma intensidade amorosa dourada . Já em 2014, quando da retirada o meu útero, recebi uma nova experiência corporal: o eixo central, visceral, do meu corpo estava completamente modificado. Sem a matriz interior que fecunda! Assim me vi repentinamente... sem sangues e dores mensais às quais me acompanharam anos...desde os meus 12 anos, agora me compreendi órfã de mim mesma. Não seriam mais possíveis todos aqueles bebês que tanto desejei gerar...e aquela dor vermelha que todos os meses me permitia um pequeno luto em mim mesma. Agora eu estava mais só que nunca...mais leve, sem o útero, sem as dores, sem o sangue...

Antes dessa cirurgia, fazia meus alongamentos diários com muita alegria. Mas a recuperação foi: estar em outro corpo. Assim surgiu um novo caminhar, um sentir, um agir e um rasgo no baixo ventre, uma cicatriz. (Um aperto)... essas foram as heranças. Passaram-se 2 anos e outra cirurgia foi necessária: a retirada da vesícula. A recuperação de uma anestesia geral revelava um corpo perfurado. Que corpo era esse? Com três meses começaram umas dores no quadril, tentei retomar a minha rotina de alongamentos, um ritual de aquecimento o qual vinha desenvolvendo há 20 anos nas minhas disciplinas da graduação no Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Mas essa dor no quadril tornou-se rapidamente insuportável, e me impedia de apoiar a perna direita no chão. Algo estava muito errado! Fui verificar: artrose em grau avançado!!!! Então surgiram as questões e o que fazer? Procedimentos e protocolos médicos: fazer a cirurgia de

prótese da articulação coxo femoral? Não parecia ser uma boa opção, já que a expectativa de vida útil da prótese não é muito grande e as possibilidades de rejeição, ou não adaptação da mesma, também podem ser uma realidade a ser enfrentada. O médico da rede Sarah que me atendeu (equipe maravilhosa do Dr. Marco Antônio Tabet) alertou para o paradigma de que uma articulação orgânica, natural, tem uma extensão/flexibilidade incomparável com a articulação artificial, muito mais limitada. Recomendação: protelar o máximo possível a cirurgia e aprender a lidar com a dor e a sustentação muscular na articulação.

Como professora e artista da dança e do movimento eu já estava ficando muito triste com a minha nova realidade motora. Que tipos de movimento fazer? E a dor só aumentava...comprei muletas. Elas me ajudavam a respeitar os novos limites! Mas quais seriam eles? Tentei analgésicos, não colaboraram, então preferi encarar os desafios. Uma articulação na qual a experiência da dor era parte de um processo, até mesmo prazeroso, de alongamentos, agora seria foco constante de dor relacionada à limitações.

Mas agora, novos limites impuseram novos desafios e rituais de movimento, de fortalecimento muscular. O contato com a água se intensificou, pois, nela os movimentos são mais bem-vindos, com menos impacto para a articulação. Mover passou a ser uma mobilização da responsabilidade do meu ser como um todo. Assim, exceder em alguma ação que impacta a articulação coxofemural trás conseqüências, tais como falta de equilíbrio no andar, e dor articular. Não mover é prejudicial, mover muito também. Eis uma equação delicada, frente aos novos enfrentamentos hormonais próprios da minha idade.

Esses novos afeto me fizeram ressurgir das águas amargas pesquisando e respeitando as novas possibilidades cênicas. Retomei as sapatilhas de ponta, a verticalidade e a suspensão, assim como a estabilização da musculatura dos glúteos me pareceram um ponto de mutação favorável.

Sustentações musculares foram retomadas em antigos engramas de movimentos por mim realizados.

A profissão de bailarina demanda um uso excessivo do corpo, tornando inerente a esse trabalho um risco sempre iminente de lesões de articulações, ligamentos e músculos. A própria sapatilha de ponta é um símbolo das contradições e sublimações da dança. Por um lado, ela é um ícone da leveza e do etéreo que supera todo o peso do corpo, sustentando-o na ponta dos pés, e por outro exige um esforço extremo da bailarina, de muita superação. Muitas vezes ela dança com os pés em uma situação de completa falta de mobilidade dos dedos, com esses literalmente engessados pelas sapatilhas, e no atrito da dança não é incomum que eles sangrem com bolhas estouradas, ou mesmo as unhas caem pela pressão demasiada exercida sobre elas. O público sabe disso, intui, imagina...e esses enfrentamentos motores, atléticos mesmo de superação das leis da gravidade e articulares têm o seu valor estético...um tanto sado masoquista convenhamos.

Muita disciplina corporal sempre esteve presente em aulas de dança e na formação artística nessa arte. Mesmo a grande pioneira da dança moderna Isadora Duncan, quebrando todos os paradigmas e libertando o corpo de seus fardos pesados na dança (espartilhos, sapatilhas de ponta) tinha seus próprios métodos e treinamentos. E mesmo ela esteve à mercê de grandes dores e experiências emocionais marcantes, senão no plano físico, no plano emocional com a perda de seus dois filhos e culminando com a sua própria morte. Seus tecidos leves de libertação do movimento, acabaram enforcando-a literalmente. Mas o seu espírito libertador inspira até hoje os aficionados da dança.

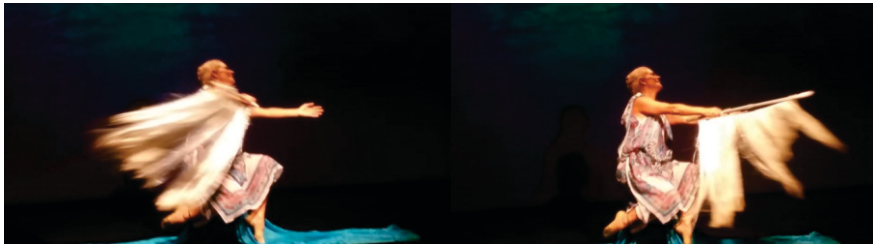
Martha Graham também outro ícone da dança americana sofria com uma artrose violenta nos pés, mesmo não tendo priorizado uma carreira com o uso da sapatilha de pontas, os dedos de seus pés podem ser vistos completamente tortos em imagens e registros realizados de suas danças. Tal fato não a impediu de desenvolver uma

grande obra. No Brasil temos um exemplo emblemático: Alejandro Ahmed, coreógrafo, bailarino e fundador do grupo Cena 11<sup>3</sup>, tem 26 fraturas no corpo, por ter uma doença congênita “osteogênese imperfeita”. Ele desenvolveu uma técnica de alto risco, que reverbera na estética do grupo, por ter compreendido sua dor. Para ele, o corpo em estado de risco gera irreversibilidade e inevitabilidade, como na queda. Então as ferramentas corporais por ele utilizadas são para lidar com elementos de defesa, como ele mesmo declara. E no meio da dança temos infinitos testemunhos, desses estados alterados do corpo provocando grandes resultados de superação, sublimação.

Penso, que no meu caso, não está sendo diferente, não parei de criar e dançar coreografias. Assim que descobri a artrose, em 2015, fiquei completamente sem eixo e não conseguia apoiar o pé direito no chão com harmonia, equilíbrio e sem dor. Naquele momento, com uma apresentação coreográfica marcada, no final do mesmo ano, adaptei a coreografia para o uso de um banquinho em cena. Desde essa época, a cada ano, desenvolvo uma nova abordagem do movimento expressivo, respeitando os limites e desejos corporais, como tenho feito nas coreografias: O Mar (2015), Fogo Negro (2016), Mulher Borboleta (2017), Horas Bolas (2018). A retomada do uso das sapatilhas de pontas me devolveu um grau de sustentação muscular do quadril, em cena, bastante favorável, mas por outro lado, me trouxe as insustentáveis experiências dos calos e escoriações contundentes dos dedos e unhas dos pés. Mas nada se compara ao prazer de realizar o que mais amo, que é estar em cena dançando.

---

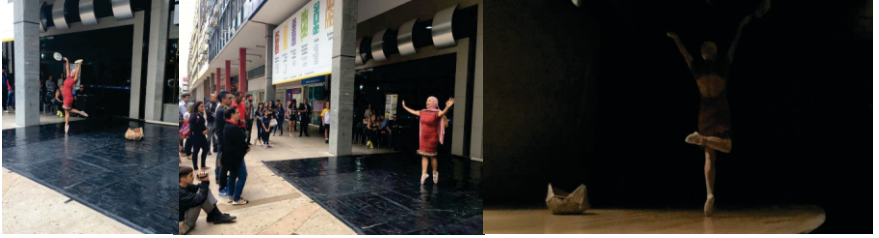
<sup>3</sup> Ver documentário Solta: A Dança de Risco do Cena 11 ([https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8&feature=s\\_hare](https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8&feature=s_hare))



Uso de banquinho como suporte para o movimento na coreografia O Mar de 2015, fotos Rogério Lopes. Ver coreografia em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/10207695790651237/?theater>



Uso da sapatilha de pontas como superação da dor, coreografia Fogo Negro, 2016, fotos Clara Cavalcante. Ver coreografia em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/a.10210812460446034/10210814381614062/?type=3>



Uso da sapatilha de pontas em Mulher Borboleta de 2017, imagens Antonio Candido Silva da Mata. Ver coreografia em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/10214172706650089/>



Uso do figurino como elemento fundante da cena, o princípio da sublimação na coreografia Horas Bolas de 2018, fotos Wanderley Damascena. Ver coreografia em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/a.10217076609205838/10217047258152080/?type=3>

Minhas novas experiências cênicas estão voltadas para o uso do figurino realizado por mim com a técnica da sublimação. Ou seja, tenho pintado quadros em pigmento mineral e colagens, faço uma fotografia desses e em seguida realizo a técnica da sublimação da imagem para um tecido. Nesse processo há uma fusão completa, da imagem fotografada com o tecido. Tenho me interessado em realizar figurinos com essa técnica. E no caso dessa performance em que temos trabalhado, Luciana e eu, desenvolvi um figurino utilizando a sublimação de fotografias de minhas radiografias da artrose do quadril, na qual sobrepus imagens de fundo como os meus quadros, plantas e o próprio céu azul. Assim vejo a minha dor realmente sublimada no processo de criação artística.



Sobreposições de radiografias e fundos de quadros, céus e plantas, o orgânico e o celeste se fundindo em sublimações na elaboração do figurino da performance Mulher Esqueleto, ainda em elaboração, fotos Soraia Silva. Ver primeiro ensaio coreográfico em: [http://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10218319092147135&id=1186638304](http://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10218319092147135&id=1186638304).

Na disciplina da graduação que tenho ministrado, Movimento e Linguagem 2 (CEN/UnB), sempre utilizo a metodologia da dansintersemiotização e eventualmente trabalhamos com contos. Nesse semestre (2019-1), no diálogo com Luciana, me envolvi com a Mulher Esqueleto, propus o conto para o exercício final da disciplina e os alunos toparam. Luciana foi numa aula narrar o conto para eles e falou de suas memórias, das várias cirurgias e estados corporais relacionados ao problema congênito articular, que lhe é peculiar. Literalmente ela se desnudou, expôs suas radiografias, suas cicatrizes e sua infinita alegria e desejo de estar em cena novamente. Foi uma experiência incrível para todos nós. As trocas têm sido muito positivas e motivadoras.

Assim como no conto da Mulher Esqueleto, aprendi a criar o melhor com a minha própria dor, e usá-la ao meu favor, tanto quanto mulher, mãe, professora e artista. Adaptei o meu mundo, mas não o limitei, apesar dos limites, me supere a cada dia. Enquanto professora, gostava muito de realizar os movimentos junto com os alunos, afinal copiar movimentos sempre é um recurso interessante, quando falamos de executar determinados exercícios técnicos de dança. Essa já não é mais a minha metodologia, priorizo olhar o outro, uma memória muscular me permite reconhecer onde meus alunos podem chegar na realização de determinados movimentos, com seus próprios limites corporais. Passei a respeitar os momentos pessoais. Somos nossa própria história em movimento, pescadores de nós mesmos carregamos a mulher esqueleto por aí...vou passando batonzinho nela! 😊



Eu, Luciana, e meu esqueleto:

Tenho que iniciar agradecendo ao convite da Soraia, que tem sido uma parceira tão generosa e amorosa, sobretudo nos últimos anos. Não por coincidência, nestes últimos anos passei por um processo bastante agressivo de cirurgias ortopédicas, que limitaram profundamente minha mobilidade e alteraram minha visão de mundo – literalmente. Soraia esteve ao meu lado em quartos de hospital, em casa e na universidade, e lhe sou profundamente grata por isso. Mas vamos começar do princípio.

Nasci com um problema congênito, de má formação do encaixe do fêmur com o quadril. A designação técnica é: displasia coxofemoral congênita bilateral. Não seria nada grave se o problema fosse diagnosticado no nascimento. Quando isso ocorre, é realizado um tratamento rápido e pouco invasivo, de cerca de 3 meses, e o encaixe do quadril do recém-nascido é corrigido.

No meu caso, só fui diagnosticada com um ano, quando comecei a caminhar, pois caía com frequência. Minha mãe conta que a primeira pessoa que percebeu foi minha bisavó Cristina, a Dindinha – sabedoria ancestral...



Depois de diagnosticada pelos médicos, com mais de um ano de idade, passei a ser submetida a uma série de procedimentos, como o uso de um aparelho de metal, da cintura à ponta dos pés, que procurava forjar o encaixe, fixando minhas duas perninhas com os pés voltados para dentro, ou de gesso, nesta mesma posição. Usei gesso durante dois anos – substituído em intervalos de alguns meses. Nada disso fez

efeito e passei parte de minha primeira infância sem caminhar.<sup>4</sup>



Com 7 ou 8 anos passei a ser submetida a procedimentos cirúrgicos, que alteravam a curvatura do fêmur, visando o encaixe no quadril. A designação técnica dessa cirurgia corretiva é “osteotomia”: seccionamento cirúrgico de um osso, a fim de corrigir, no caso, uma anomalia congênita. No meu caso, uma osteotomia era feita em uma perna, fixada por uma placa, com parafusos, e durante 6 meses eu usava gesso, até que o osso se consolidasse. Após esse período uma nova cirurgia era feita para retirada da placa. E posteriormente o mesmo procedimento era realizado na outra perna. Durante todo esse tempo eu não frequentava a escola e, como se pode imaginar, pouco saía de casa. Como eu me sentia com tudo isso? Normal, absolutamente normal. Para mim, essa era minha vida e até achava legal não precisar ir para a escola. Todos os dias uma colega vinha à minha casa e trazia seu caderninho para eu copiar. Os professores mandavam as provas e eu ia muito bem. Eu também lia muito – os livros se tornaram meus grandes companheiros, até hoje. Fazia aula de violão, com professor particular, minha mãe me ajudava a pintar e bordar, literalmente. Até festa de aniversário de boneca eu tive, com várias amigas e colegas da escola. 5

---

<sup>4</sup> Todas as fotos pertencem ao meu acervo pessoal e foram inseridas de forma a dialogar diretamente com o texto, por este motivo não acrescentei legendas.



Refletindo sobre todo esse processo, a partir de minha experiência e da leitura de filósofas feministas como Márcia Tiburi e Djamila Ribeiro (entre outras), constato a importância das redes de apoio femininas. Vivenciei e me beneficiei dessas redes desde a mais tenra infância, seja através de minha mãe (meu pai faleceu quando eu tinha 5 anos), de minha avó, de minhas colegas, professoras, tias, vizinhas... Um dia uma vizinha se deu o trabalho de trazer um filhote de veado que tinha sido resgatado na sua fazenda, para me mostrar. Já que eu não podia sair para ver o mundo, o mundo vinha me ver – no colo de uma velha mulher.

Mas a história segue: quando eu tirava o gesso, passava a frequentar a escola usando muletas. Subia e descia as escadas voando. Ficava até feliz de não ter que fazer as aulas de Educação Física, mas não deixava de organizar a torcida dos campeonatos. Se estava com gesso e ia a uma festa de aniversário, lembro que me colocavam no centro da roda e eu que mandava. Não exagero – se eu não podia caminhar, me satisfazia organizando as brincadeiras.

Na infância quase não lembro de sentir dor. Lembro do incômodo do gesso que esquentava e coçava, lembro de às vezes querer poder dançar e brincar com a criançada, lembro que tirar os pontos era o meu pavor, mas não sentia dores fortes. As dores vieram bem mais tarde.

Foi apenas com a chegada da adolescência que comecei a sentir, de fato, que eu era “diferente” – hoje em dia,

com uma filha adolescente, estou entendendo que todo/a adolescente se sente um pouco “bicho esquisito”. No meu caso, era difícil ir à praia ou à piscina e encarar os olhares curiosos para minhas cicatrizes enormes. Mas logo fui percebendo como as crianças e os idosos agiam com muito mais naturalidade. Assim que pude, fui orientada a fazer natação, pois era um exercício sem impacto, que auxiliava no desenvolvimento de minha musculatura. Nos vestiários da escola de natação, as crianças pequenas não hesitavam em me perguntar, das maneiras mais espirituosas, o que eram aquelas marcas que eu tinha nas pernas, e comecei a me divertir com isso. Um dia, na praia, um velhinho olhou bem para mim e, sem pudor, comentou: “mas que feição, hein moça!” Lembro disso até hoje. Me senti lisonjeada... a expressão dele fez com que eu me sentisse como uma guerreira que tivesse sobrevivido a uma batalha. Imaginação, felizmente, nunca me faltou.

Como fiquei muito tempo sem caminhar, assim que pude, resolvi recuperar o tempo perdido. Fiz inúmeras trilhas por matas e montanhas. Meu recorde (até o momento), foi o Caminho Inca, de 4 dias, até Machu Pichu. Nestas longas caminhadas, à noite, quando deitava no saco de dormir, o quadril cobrava seu preço e eu sentia dores agudas. Mas eram as minhas dores, faziam parte da minha história e me acostumei com elas. Levávamos uma convivência saudável. Não me lembro de tomar remédio.

Depois de ter brincado muito de teatro com meus primos e de ter tido algumas experiências com teatro na escola, com 15 anos fui fazer um teste para um grupo de teatro amador de minha cidade, que ficava no interior do Rio Grande do Sul.



Naquela época (idos dos anos 80), ainda existiam muitos grupos amadores pelo Brasil. Os demais atores eram todos mais velhos do que eu, na casa dos 20 e poucos anos, mas fui aprovada para fazer o papel da protagonista em uma peça de Tennessee Williams. Foi uma experiência fundamental em minha trajetória.



O teatro passou a fazer parte de minha vida. Depois de alguns anos no grupo, com direito a temporadas e turnês pelo Rio Grande do Sul, com diferentes peças, comecei a fazer teatro universitário, na UFSM, com a professora Inês Marocco, que havia passado uma temporada de oito anos na França. Nesse grupo, fazíamos diariamente um treinamento baseado nas técnicas desenvolvidas por Jacques Lecoq, com quem Marocco havia estudado. O treinamento incluía, além de muita disciplina, alongamento e aquecimento com variados exercícios físicos, também acrobacias. Eu, que nunca tinha virado uma cambalhota na vida, passava horas no corredor de meu apartamento, treinando sobre colchonetes. E consegui não só virar cambalhota, como me saí razoavelmente bem em outras técnicas acrobáticas.

Não parei mais. Aquele um ano e meio trabalhando em grupo, de 3 a 4 horas por dia, com muita disciplina, método e foco, foram determinantes para minha escolha profissional.



Decidi que queria fazer faculdade de teatro, larguei o curso de Publicidade e Propaganda, que havia começado na UFSM, e fui para Porto Alegre, cursar o bacharelado em Interpretação Teatral, na UFRGS. Lá, um currículo clássico me permitiu experimentar vários estilos teatrais (todos, como hoje a crítica

decolonial nos faz ver, exclusivamente, europeus),<sup>5</sup> da tragédia grega à antropologia teatral, mas me realizei mesmo foi fazendo teatro de rua e andando de perna de pau – que aprendi num curso fora da faculdade. Me realizei, porém também me encontrei com minha limitação: após uma apresentação na rua, tive uma forte tendinite nos dois tornozelos e fiquei quase sem poder caminhar.



Ao longo de toda a faculdade, me empenhava muito para cumprir as demandas das disciplinas práticas, mas minha perna esquerda, que ficou com as maiores sequelas da displasia, frequentemente não conseguia acompanhar meu desejo. Tive que aprender a lidar com isso em um momento em que, no Brasil, praticamente não havia discussão sobre inclusão, diversidade e deficiência.<sup>6</sup> Na realidade, nunca me senti deficiente, possivelmente porque nunca tenha sido tratada como tal por minha família, mas hoje considero essa uma discussão fundamental. Enquanto escrevo este texto, lembro que durante a faculdade fui assistir a um espetáculo de dança-teatro alemão, do S.O.A.P. Dance Theatre, de Frankfurt, com bailarinos que tinham corpos muito distintos entre si. Talvez tenha sido a primeira vez que vislumbrei a beleza e as inúmeras possibilidades da colocar a diversidade em cena.

A partir dessa “experiência incorporada”,<sup>7</sup> quando tive que escolher um tema para meu Trabalho de Conclusão de

<sup>5</sup> Para um panorama da crítica decolonial na América Latina ver Ballestrin (2013).

<sup>6</sup> A Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, também conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência, é de 2015 e entrou em vigor apenas em janeiro de 2016.

<sup>7</sup> Sirvo-me deste conceito da teoria antropológica por acreditar que toda a experiência acontece desde o corpo, no corpo e a partir do corpo (ver VALE DE ALMEIDA, 2004).



Curso, que compreendia um espetáculo solo e uma monografia escrita, fui buscar em minhas raízes, em minha herança familiar: meu avô contador de causos. Busquei o/a contador/a que havia em mim através das vozes de “personagens” contadores de causos criados pelos escritores Simões Lopes Neto, brasileiro, e Jorge Luís Borges, argentino.

Naquele momento encantei-me pelo universo dos contos e de seus contadores e quando me formei, resolvi ir em busca destes, ao pé das fogueiras, nos rincões das fazendas fronteiriças, entre Brasil, Argentina e Uruguai. Fiz mestrado e doutorado em Antropologia Social e aliei,



nestas pesquisas, minha paixão pelo teatro e pelos contos abordando a “performance dos contadores de causos” (Hartmann, 2011). Aprendi muito com viejitos y viejitas daquelas fronteiras, que me ensinaram que as histórias têm um grande poder, o poder de unir quem conta e quem escuta, transmitindo e construindo, juntos, novas experiências. Eu saía dos palcos e ia para trás das câmeras, filmar aqueles mágicos eventos narrativos.

Terminei meu doutorado, virei professora de antropologia e de teatro, tive duas filhas. Durante todo este período eu sentia dores nas pernas, mas convivia bem com elas – elas estavam ali, sentavam à mesa, saíam para trabalhar e passear, dormiam comigo, mas não chamavam demasiada atenção. Foi depois que tive minha segunda filha

que as dores começaram a ocupar um protagonismo e tive que prestar mais atenção nelas. Não pude ter partos naturais e minhas cesarianas foram relativamente tranquilas, mais incômodas do que doloridas. Depois da segunda cesárea, no entanto, senti que meu corpo não retomou o estado anterior, sobretudo para caminhar. Algo parecia não se encaixar direito. Passei a ter mais dificuldade de levantar a perna esquerda, de alcançar o pé para calçar o sapato, e passei a sentir muita, mas muita dor quando caminhava, deitava ou quando fazia longas viagens sentada. Eu tentava distrair a dor, mandá-la para as coxias, mas quando minha filha tinha uns 4 anos decidi procurar um ortopedista. O primeiro que me examinou, quando viu a radiografia fez uma cara de espanto e disse: “isso não é para mim, você tem que buscar um especialista em quadril.” E já adiantou: “é cirúrgico”, pois se tratava de uma forte artrose que atingia, sobretudo, meu quadril esquerdo. Saí da consulta devastada. Eu não podia acreditar que depois de tanto tempo teria de ser novamente submetida a cirurgias. Eu já me imaginava 6 meses de cama, engessada, sem poder caminhar. Felizmente o processo não foi tão dramático, mas nem por isso menos doloroso.

Fui orientada a procurar apoio no Hospital Sarah Kubitchek. E foi na primeira vez em que fui ao hospital e vi diversos pais e mães carregando crianças, com as mais diversas deficiências, que tive a clareza do que minha mãe havia passado comigo. Hoje constato: não é a criança que mais sente, é o adulto. Evidentemente sentem diferente. Naquele momento eu era a adulta Luciana sofrendo por todas aquelas crianças, por minha mãe e, claro, por mim também.

Fiz um ano de fisioterapia e as dores não cessavam. Decidi que só ia operar depois de fazer meu pós-doutorado na França, pesquisando narrativas contadas por crianças imigrantes. Queria viver um pouco mais antes de “entrar na faca” novamente. Em Paris, passei um ano subindo e descendo incontáveis escadarias de metrô, andando quilômetros pela cidade com minhas parceiras de pesquisa, as



crianças – que, ao perceberem que, quando cansada eu mancava bastante, não hesitavam em me perguntar: por que você caminha desse jeito? Na metade da estadia na França senti que meu quadril não aguentava mais a carga e que precisava de um apoio. Comprei então uma elegante bengala dobrável e comecei a usá-la por todo o canto. Foi um alívio. As dores? De mal a pior.

Quando voltei para o Brasil descobri que tinha de cumprir a carência de meu novo plano de saúde, já que meu caso se tratava de doença pré-existente. Passei mais dois anos lutando com as dores e sentindo que perdia paulatinamente o movimento da perna esquerda. Dia a dia se tornava mais difícil ministrar uma aula prática (meu trabalho com a contação de histórias sempre parte do corpo), participar de um jogo, correr com minhas filhas ou andar de bicicleta. Em abril de 2017, finalmente, fui submetida à cirurgia para implantação de prótese total do quadril esquerdo. Foram vários dias no hospital e 45 dias usando uma cadeira de rodas. As dores, à princípio, haviam desaparecido, embora o processo todo de recuperação de um procedimento desse porte seja bastante complexo. Fui recuperando os movimentos aos poucos e com três meses já me sentia ótima. Mas... Alguns meses após a cirurgia, comecei a sentir dores insuportáveis no joelho esquerdo. Pouco a pouco comecei a perceber que a recuperação não evoluía, ao contrário, eu estava com mais dificuldade de caminhar. Passei por inúmeras baterias de exames e, em fevereiro de 2018, 10 meses após a cirurgia, meu médico chegou à conclusão de que parte da prótese, uma haste que fixa o fêmur, não havia se fixado corretamente, fazia micromovimentos que causavam as fortes dores no joelho. Aguardei até setembro, até um domingo em que tentei levantar da cama, pela manhã, e não consegui. Na segunda-feira recebi o veredito: cirurgia de urgência, pois a prótese estava se soltando.

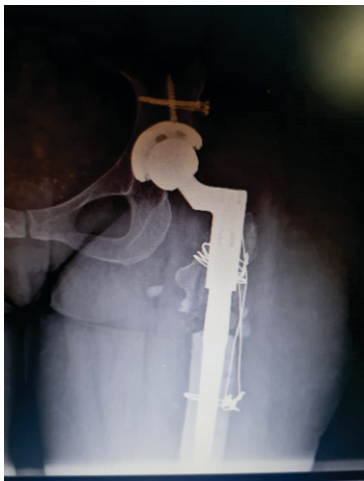
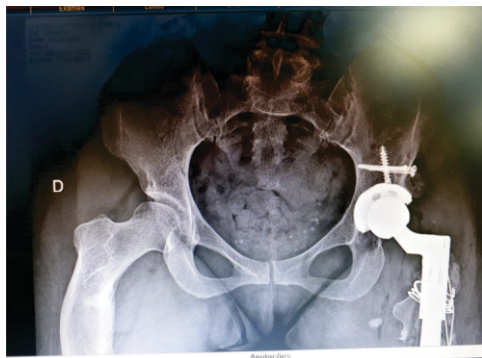
Após a nova cirurgia, feita alguns dias depois, as dores finalmente cessaram. Foram 4 meses de repouso quase

absoluto e de muito aprendizado. Desde então, tenho sido muito cuidadosa e valorizado cada pequeno progresso. Meu corpo, de mulher de quase 50 anos, não é mais o mesmo, e a reabilitação é lenta. Recentemente voltei a nadar, já caminho com alguma firmeza (ainda com a ajuda de uma muleta), consigo subir escadas e, para minha surpresa, neste último final de semana consegui dançar um forró! (adoro danças de salão) O trabalho me alimenta e cada vez mais faço questão de partilhar com meus alunos essas vivências, por isso encarei o desafio feito por Soraia, de escrever esse pequeno memorial. Como disse recentemente no discurso que fiz como patronesse dos formandos de Artes Cênicas da UnB: a vida é feita de quedas e há que se ter força para levantar. Uma mão amiga é sempre bem-vinda nessas horas.

A mão amiga pode ser de carne e osso. Ou pode ser só de osso. Eu, por exemplo, fui amparada pela mão da Mulher Esqueleto. Dizem os contadores de histórias que não somos nós que escolhemos as histórias, são elas que nos escolhem. A Mulher Esqueleto me escolheu. Jogada dos penhascos para o fundo do mar, ela tem a carne devorada e os olhos arrancados pelos peixes. Muitos anos depois é fígada por um pescador, que se assombra com sua figura horrenda e sai correndo, sem perceber que o esqueleto o seguia, preso ao anzol. É na escuridão de um iglu que o pescador e a Mulher Esqueleto vão apaziguando suas diferenças. Ao beber uma lágrima que escorre durante o sono do pescador, a Mulher relembra uma sede ancestral. Ela toma emprestado o coração do pescador e seu corpo esquelético vai se preenchendo com carne. Devolve o coração ao pescador e, deitando ao seu lado, o enreda num longo abraço. Dizem que os dois foram embora e até o fim de seus dias foram alimentados pelas criaturas do mar (ESTÉS), .

Eu que tanto ouvi histórias de vida, conto agora um pouco da minha. Como me disse Seu Romão, um contador: “Não sendo mentira, são tudo verdade.” (segue aqui uma piscadela). E como disse Soraia, no início desse texto: somos

nossa história em movimento. Sigo em movimento, com meu esqueleto torto, dançando na água, assombrando pescadores, flutuando nos sonhos, contando e escutando histórias.



## Referências bibliográficas:

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89-11, 2013.

ESTÈS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[HARTMANN, Luciana](#). *Gesto, Palavra e Memória - performances narrativas de contadores de causos*. Florianópolis/SC: Editora UFSC, 2011.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, v. 33, p. 49-66, 2004.

# A CRIATIVIDADE NA FORMAÇÃO DO ARTISTA DAS ARTES CÊNICAS

*Profa Dra Suselaine Martinelli*

Docente da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília

## RESUMO

O presente artigo discute a criatividade na formação do artista das artes cênicas, mais especificamente no contexto da dança. São abordados elementos encontrados na literatura da Psicologia da Criatividade como favorecedores da expressão criativa, entre eles: o pensamento criativo, a personalidade criativa, o clima de sala de aula e/ou de ensaio. Sem a pretensão de trazer receitas, o que se propõe é que a criatividade seja estimulada em aulas nos distintos momentos, ou seja, nos processos de composição/criação coreográfica, em momentos de apreciação estética, na apresentação ou performance, bem como em espaços de aprimoramento técnico. Isso exige um trabalho continuado do desenvolvimento da criatividade do artista aprendiz tanto quanto do artista docente.

## INTRODUÇÃO

Em nossa sociedade, tem sido comum encontrarmos arte e criatividade diretamente associadas. Assim, muitas pessoas procuram o aprendizado das artes como forma de desenvolver sua expressão criativa através da linguagem artística, o que de fato nem sempre ocorre.

De acordo com o modo como é ensinada, a arte da dança, por exemplo, pode estar favorecendo o desenvolvimento de habilidades físicas, técnicas, cognitivas e sociais do aprendiz sem, no entanto, contribuir para o aprimoramento de suas possibilidades criativas ou mesmo de recursos psicológicos associados diretamente ao comportamento criativo, como motivação, independência, segurança e audácia.

Assim, muitos artistas aprendizes praticam a dança durante anos, tendo acesso ao aprendizado de diferentes técnicas e estilos, sendo capazes de executar diversos passos ou movimentos, mas sem nunca se expressarem, sendo um corpo reprodutor de movimentos ou, um “corpo dócil” (FOUCAULT, 1987). Isso também pode ser observado no aprendizado do teatro, artes visuais, música e nas mais diversas atuações humanas.

Alguns autores ressaltam que o ensino das artes tem sido permeado, muitas vezes de forma sutil, por uma ideia de “modelagem” e “adestramento”. Nessa perspectiva, as aulas constituem-se como espaços de aprimoramento técnico, onde os professores reproduzem as concepções, as representações e os métodos aprendidos em suas vivências práticas enquanto estudantes. Nesse contexto, os aprendizes passam a reproduzir os modelos sem que haja ressignificação ou reconstrução dos aprendizados, os quais não adquirem um sentido personalizado, o que os impossibilita a uma contextualização histórica de suas práticas e de si mesmos, enquanto sujeitos do próprio corpo e história.

Neste sentido, a principal crítica aos tradicionais sistemas de

ensino de artes, neste caso em relação ao universo das artes cênicas, se refere ao fato de que, em alguns casos, não favorece a construção de uma linguagem própria, de uma identidade e de um estilo pessoal. Não estariam propiciando a expressão criativa e as técnicas estariam sendo utilizadas nas aulas como um fim, e não como um meio, para se atingir a expressão através da linguagem artística.

De acordo com minhas investigações, as emoções são fundamentais de serem resgatadas para o espaço da sala de aula, lembrando as considerações de Vygotsky (1999), a forma não deve vir por si só, como algo independente das ideias e emoções que lhe integram a composição. Assim, a fim de que não sejam incentivados os automatismos e atuações mecanizadas, faz-se necessário o desenvolvimento da “emoção da forma” como condição fundamental para um ensino de artes que possibilite a expressão criativa.

Assim, proponho uma formação voltada para o estímulo à criatividade do artista aprendiz, enfatizando um ensino que promova o desenvolvimento da personalidade dos educandos, para além das habilidades técnicas. Tal fato, tem implicações diretas tanto no desenvolvimento integral dos estudantes quanto na qualidade de suas criações artísticas.

Outro aspecto refere-se à importância da comunicação docente, o que nos faz enfatizar um sistema de comunicação positivo nas aulas. Aproveitando os estudos de González Rey (1995), que apontam a importância da comunicação para o desenvolvimento da personalidade dos sujeitos, e analisando aulas, algumas vezes nos defrontamos com um processo de comunicação unidirecional, onde a voz do aluno não se faz presente. A relação existente na comunicação professor-estudante se manifesta com ênfase na atividade do professor, sujeito do processo. O aprendiz, em alguns casos, não é estimulado a tornar-se sujeito ativo de seu processo de aprendizagem, restando-lhe um papel passivo frente aos conteúdos, às estratégias e aos temas das criações que são trazidos/transmitidos pelos professores-coreógrafos.

Consequentemente, nem sempre o professor torna-se um facilitador da aprendizagem do aluno e o clima das aulas, apesar de ser descontraído (em alguns casos), não é emocionalmente positivo e motivador para o desenvolvimento integral do estudante, principalmente dos recursos de sua personalidade favorecedores do comportamento criativo.

Tenho como referências norteadoras de minhas pesquisas as questões teóricas levantadas e discutidas na perspectiva histórico-cultural, ampliadas por estudos de pesquisadores que, na atualidade, têm tratado do tema criatividade, considerando-a um fenômeno complexo, com seus determinantes socioculturais, biológicos, personológicos (aqui incluídas as motivações), sistemas de atividade-comunicação, entre outros (MITJÁNS, 1997; GONZÁLEZ REY, 1995).

Partindo das contribuições da Psicologia do Desenvolvimento e da Criatividade são possíveis diversas reflexões acerca das possíveis implicações do ensino das artes no processo de crescimento dos educandos, especificamente no comportamento criativo dos mesmos. Considerando fundamental o papel do professor neste contexto, proponho algumas reflexões.

## A CRIATIVIDADE NA FORMAÇÃO DO ARTISTA: PONTOS DE PARTIDA

Tratar da expressão criativa no contexto das artes envolve compreender, em primeira instância, o que há em comum nas mais diversas concepções de criatividade. Apesar de não haver consenso, o que a literatura da psicologia traz (que pode contribuir com o universo artístico) é a consideração de que a criatividade pressupõe pessoas que, por meio de processos, elaboram produtos que tenham os atributos da “novidade” e “valor” no contexto onde ocorram.



Salienta Mitjás (2002) que a criatividade é um processo multideterminado, sendo que:

Fatores históricos, econômicos, sócio-culturais, ideológicos, conjunturais e subjetivos mediatizam, de forma extremamente complexa, a expressão criativa. No entanto, esta é sempre a expressão de sujeitos concretos que, em determinado momento e em determinadas condições, são capazes de produzir algo novo com determinado valor (p.191).

O fato é que para se considerar algo como criativo devem ser analisados inúmeros fatores, entre eles, aspectos históricos e determinantes culturais, passando pelo julgamento de especialistas e críticos da área. Deste modo, o **conhecimento** ampliado da área de atuação assume um importante papel na expressão da criatividade, bem como a compreensão do contexto de criação. E, no espaço das artes cênicas, conhecer elementos históricos, filosóficos, estéticos e técnicos<sup>1</sup> torna-se fundamental.

Assim, estudar o **ambiente** e entender características das **pessoas criativas** pode ser uma das formas de auxiliar educadores a atuarem em sentido intencional para promover o aumento da criatividade de seus educandos, artistas aprendizes. No que se refere à esta dimensão, devem ser trabalhados aspectos da **subjetividade social e individual**<sup>2</sup>, envolvendo complexos elementos que aparecem na literatura, muitas vezes, de modo simplificado e separados, mas que estão complexamente integrados, como o **pensamento**

A palavra técnica está aqui sendo utilizada como no grego *téchne*, que se traduz por arte ou ciência, contendo procedimentos específicos a depender da estética e/ou estilo adotado. E o conhecimento não está atrelado à escolaridade, mas sim ao domínio da área de atuação.

De acordo González Rey (2003): “Os processos de subjetivação individual estão sempre articulados com os sistemas de relações sociais; portanto, têm um momento de expressão no nível individual, e um outro no nível social, ambos gerando consequências diferentes, que se integram em dois sistemas da própria tensão recíproca em que coexistem, que são a subjetividade social e individual” (p.205).

## **criativo e a personalidade criativa.**

Estudando a inteligência, sugere Guilford (1975; apud VIRGOLIM, 2007) que estariam na base da criatividade:

sensibilidade a problemas (habilidade de ver problemas onde outros não veem); fluência (produção de um grande número de ideias); flexibilidade (habilidade de fazer rápidas mudanças na direção do pensamento); originalidade (habilidade de produzir ideias incomuns); elaboração (quantidade de detalhes presentes em uma ideia); complexidade (número de ideias inter-relacionadas que o indivíduo pode manipular de uma só vez); redefinição (habilidade de efetuar mudanças na informação) e avaliação (determinação do valor de novas ideias).

As habilidades acima mencionadas foram categorizadas, de acordo com Virgolim (2007), como pensamento divergente, *“o qual envolve a capacidade de inventar novas respostas, em oposição ao pensamento convergente, que focaliza a habilidade de reproduzir o conteúdo aprendido com uma única resposta certa”* (p. 20).

Nessa compreensão, o pensamento criativo não abandona a capacidade de memorizar, fazer associações por meio de raciocínio lógico, onde as ideias convergem para respostas conhecidas. Mas, também é capaz de divergir, contrapor, criticar, aceitar intuições, *insights*, com possibilidade de surgimento de lógicas atípicas e inusitadas.

Um dos aspectos que deve ser intencionalmente abordado no ensino das artes da cena é o estímulo ao pensamento criativo. Assim, a **sensibilidade a problemas, fluência, flexibilidade, originalidade, elaboração, complexidade, redefinição e avaliação** são passos que podem auxiliar na formação do artista aprendiz.

Se transpormos isso para domínios que não estão ancorados somente na dimensão cognitiva, podemos refletir também sobre: como seria desenvolver a habilidade de antecipar problemas com o corpo em movimento? Ou, que tipo

de atividades pedagógicas podem ser utilizadas para auxiliarem os artistas aprendizes a desenvolverem a sensibilidade para problemas em cena? Como estar sensível e disponível por meio do texto?

Trabalhar com intencionalidade a **fluência**, que se refere a capacidade de criar um grande número de ideias ou soluções para determinados problemas, gerando uma quantidade de possibilidades para a situação e/ou área na qual a ideia ou produto criativo se aplica, é outro passo. No caso da dança a fluência está associada a capacidade de criar muitas composições coreográficas, ou composições instantâneas, improvisando e dominando o corpo em movimento.

Utilizar a **flexibilidade**, que envolve não só quantidade, mas a consideração de que ideias ou soluções devem mudar a lógica cognitiva, por exemplo, se alguém está pensando em ideias para resolver um problema de indisciplina em sala de aula deve ser capaz de criar soluções que não envolvam apenas a punição (como é frequentemente utilizada). Se a questão for a criação de uma cena, a flexibilidade se trata de não se repetir em termos de padrões automatizados e ser capaz de gerar mudanças em relação às próprias tendências. No que se refere ao universo da dança, trata-se de se movimentar com amplitude e diversidade de repertório.

Também deve-se almejar a **originalidade**, que diz respeito à infrequência, a capacidade de gerar ideias ou soluções que não sejam convencionais no contexto em questão. Se for em uma cena e a grande maioria dos intérpretes estiverem com uma mesma qualidade de movimentos, por exemplo, acelerados, e alguém se movimentar lentamente, este será considerado original em relação aos outros. Assim, o critério originalidade, como os demais, está relacionado ao contexto e dimensão histórico-cultural, ou seja, infrequente naquela cultura e em relação ao que se tem historicamente difundido em uma determinada área.

Aspectos como a **elaboração**, que está diretamente

relacionada a visualização de detalhes, integrada a **complexidade** pode ser um grande estímulo para que os aprendizes consigam transitar entre micro e macro conceitos e ideias. E, por fim, **redefinir** e continuamente **avaliar** os processos criativos são habilidades de fundamental importância para a formação do artista.

Para além de elementos do pensamento é fundamental promover o desenvolvimento da personalidade. Apesar de não haver características gerais que possam ser identificadas em pessoas criativas nas mais diversas áreas, aparecem na literatura: **motivação, coragem para arriscar, persistência, autonomia, tolerância à ambiguidade, flexibilidade emocional**, entre outras.

É visível que para a criatividade se manifestar em níveis elevados é importante que a pessoa esteja envolvida com a produção criativa, assim a **motivação intrínseca** ou interna é fundamental. Também a coragem para arriscar, surge como importante elemento do processo criativo, uma vez que as pessoas criativas trazem produções diferentes do “convencional” e, muitas vezes, recebem críticas.

Para além dos elementos das pessoas, deve-se considerar os **processos criativos**. Sabe-se que há várias etapas relevantes para a concretização de produtos artísticos, entre elas: momentos de estudos e pesquisas, experimentações, improvisações, incubação (etapa onde a produção parece estar estagnada), análise e seleção de materiais, ensaios, repetições, novas experimentações, entre outros.

A qualidade do processo é frequentemente citada por intérpretes criadores como fundamental para sua expressão criativa. Nesse sentido, **o clima da sala de aula e/ou sala de ensaio e a natureza das relações** aparece como relevante para o aumento dos níveis de criatividade dos envolvidos.

Aqui é importante enfatizar que estes são aspectos muito singulares, pois dependem da construção de sentidos subjetivos para as situações experienciadas ao longo do processo criativo. De acordo com González Rey (2002): “toda

situação social objetiva se expressa com sentido subjetivo nas emoções e processos significativos que se produzem nos sujeitos dessas situações” (p.43). Assim, de acordo com suas emoções, as pessoas constroem sentidos para as experiências vividas, simbolizando-as de modo singular.

Cabe ao educador auxiliar os artistas aprendizes a construir sentidos subjetivos positivos para que as experiências de sala sejam propulsoras do desenvolvimento. Lidar com as frustrações, persistir, dar e receber contínuos feedbacks, são também habilidades relevantes para os processos criativos. Lembrando que tudo isso está relacionado à **comunicação**, que pode ser educativa, positiva ou geradora de conflitos e estresse.

Enfim, é um processo que envolve escolhas, que nem sempre são fáceis ou simples, mas que são possíveis. Artistas educadores e artistas aprendizes são protagonistas no espaço de criação, nas palavras de Mitjans (2002): *“as atitudes e as ações criativas no processo de produção de conhecimento constituem a base para a capacidade de aprender a aprender, tão valorizada hoje como competência profissional e conseqüentemente como um objetivo educativo importante”* (p. 192).

## **PARA REFLETIR... SEM CONSIDERAÇÕES FINAIS**

É consenso entre os sujeitos professores que o talento não se concretiza sem a técnica, apontando para a necessidade de um sistema de ensino onde estes sejam conjuntamente desenvolvidos. Aspecto importante é que as aulas de técnicas artísticas específicas trabalhem as formas e os conteúdos (ideias/emoções) inerentes a estas formas, para a visualização de possibilidades de desenvolvimento e formação de estudantes talentosos.

A constatação de que a criatividade não é um “acaso divino” ou simples determinação biológica, permite-nos tratá-la como uma possibilidade a ser construída através das aulas.

Aproveitando as contribuições da bibliografia da área de Psicologia do Desenvolvimento e da Criatividade, bem como pesquisas empíricas e da análise documental, hoje considero, no caso do ensino da dança, fundamental a presença da criatividade além do momento **da composição coreográfica: também na apresentação ou performance, apreciação e na apropriação de técnicas codificadas de dança.**

A pergunta que se faz é: como cada artista educador vai estimular a criatividade em cada uma dessas etapas? Quais são as estratégias que podem ser criadas para os diversos momentos inerentes à formação do artista?

Acredito que a consideração da presença da criatividade em todas essas instâncias pode funcionar como estímulo à participação ativa do artista aprendiz em seu processo de aprendizagem, lhe possibilitando o fazer-descoberta, indo além da realidade construída, mas transformando-a e construindo-a através da criação.

Para tanto, as ações do docente não devem ser isoladas e pontuais, sendo importante o desenvolvimento de atividades específicas, mas também a criação de um sistema de comunicação adequado, o que Mitjans (2002) denomina de “Sistema de Atividades-Comunicação”.

Deste modo, um importante caminho para o ensino da dança e das artes cênicas na atualidade pode ser a ênfase em aulas vistas como verdadeiros espaços de desenvolvimento humano, sendo o estímulo à criatividade visto como uma possibilidade de desenvolvimento da subjetividade dos sujeitos, tanto de professores quanto de aprendizes envolvidos no processo.



## Referências Bibliográficas:

FOUCAULT, M. (1987). **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 27a ed. Petrópolis: Vozes. Original publicado em 1975.

GONZÁLEZ REY, F. (1995). **Comunicación, personalidad y desarrollo**. Habana: Editorial Pueblo y Educación.

GONZÁLEZ REY, F. (2002). **Pesquisa qualitativa em psicologia: caminhos e desafios**. São Paulo: Pioneira Thonsom Learning.

MITJÁNS, A. (1997). **Criatividade, personalidade e educação**. Campinas/SP: Papyrus.

MITJÁNS, A. (2002). **A criatividade na escola: três dimensões de trabalho**. Em: **Linhas críticas**. Universidade de Brasília, Faculdade de Educação, vol. 8, número 15.

VIRGOLIM, Angela M. R. (org.). **Talento criativo: expressão em múltiplos contextos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

VYGOTSKY, L.S. (1999). **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes.



Esse livro foi composto em CorelDRAWW 2019 e impresso no sistema *offset*, sobre o papel *offset* 75g/m<sup>2</sup>, com capa em papel cartão supremo 250 g/m<sup>2</sup>.





Universidade de Brasília



# DIÁLOGOS

## AFETOS COMPARTILHADOS

Esse livro é resultado de reflexões teórico/práticas realizadas durante a disciplina Laboratório de Criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/CEN/UnB, no primeiro semestre de 2019.

Ele tem um caráter experimental, pois juntamente lida com recortes dos processos de pesquisa de cada um dos envolvidos com a disciplina. Nesse sentido, toda a responsabilidade sobre a elaboração do texto, formatação e uso de imagens está sob a responsabilidade dos mesmos. O livro apresenta um exercício (com todos os acertos e erros) técnico, estético e ético para aqueles que se aventuram na arte da criação cênica. *Soraia Maria Silva*

ISBN 978-85-94107-07-7



9 788594 107077