

EDITORA

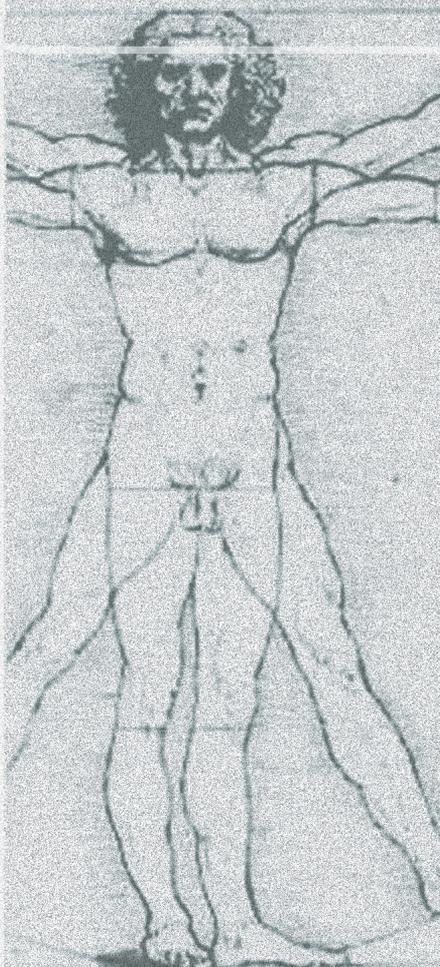


UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



 **EXTENSÃO
INSURGENTE**



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)

 **EXTENSÃO
INSURGENTE**

Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

| | |
|--|---------------------------------------|
| Coordenação geral | Thiago Affonso Silva de Almeida |
| Consultor de produção editorial | Percio Savio Romualdo Da Silva |
| Coordenação de revisão | Denise Pimenta de Oliveira |
| Coordenação de design | Cláudia Barbosa Dias |
| Revisão | Guilherme de Miranda Marto |
| | Lara Andressa da Silva Carvalho |
| Diagramação | Uilca-Terra R. M. M. Martins |
| Imagem de capa | Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci |

© 2024 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

N234 Narrativas sobre o corpo [recurso eletrônico] :
 educação, arte e sociedade / Juliana Rochet
 (organizadora). – Brasília : Editora
 Universidade de Brasília, 2024.
 79 p.

Formato PDF.
ISBN 978-65-5846-271-2.

1. Extensão universitária. 2. Arte. 3.
Educação. I. Rochet, Juliana (org.).

CDU 374.72



Sumário

Prelúdio 7

Apresentação: educação como prática de (ex)posição 9

Juliana Rochet

A “invenção de si” no trabalho das imagens:
temporalidades, arte, corpo e sociedade 15

Edson Farias e Juliana Rochet

Interlúdio 29

Escrita imersiva em reverberações do Ciclo de Formações

Diálogos Universidade-Escola: um relato de experiência
da Escola Parque da Natureza de Brazlândia 31

Edinéia Alves Cruz, Lucas de Souza Amador, Mirelle Pereira Nascimento, Rogério Gomes dos Santos e Orlando Pereira dos Santos

O corpo na UnB 39

Leilane Reboredo de Castro

Cá entre nós: um espaço para partilha de *poiesis* e *aesthesis* 47

Alice Fátima Martins

Do contar histórias em poéticas da intimidade 55

Leticia Liesenfeld Erdtmann

Vivência na dança, o corpo que se reconta 65

Emilie Sugai



Poslúdio 73

Considerações finais: Um olhar “sentipensante”
sobre o saber-fazer extensionista 75

Ana Cláudia Ofuji, Andreia Priscila Borges Costa e Kamilla Torres

Interlúdio

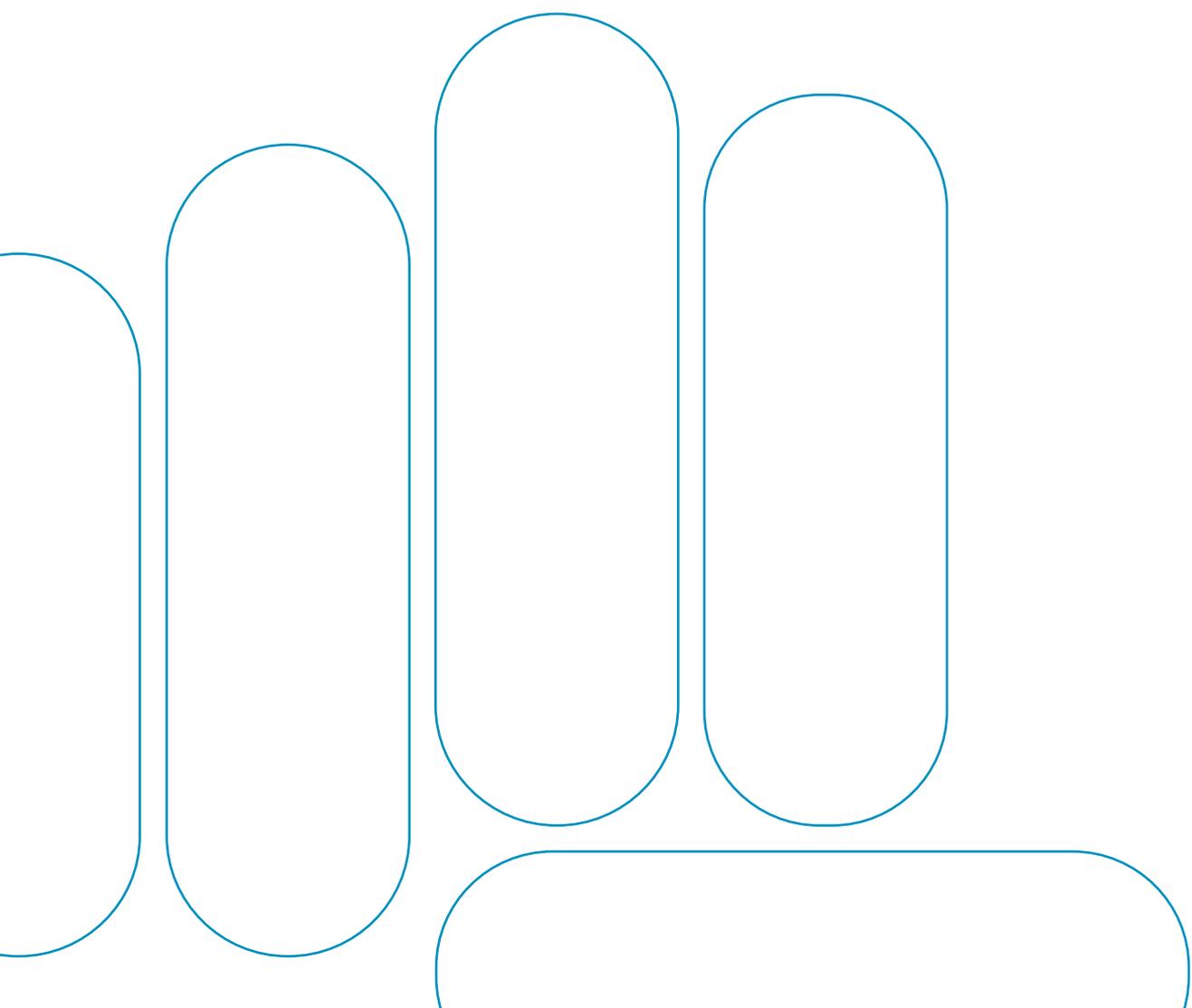
Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca*
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer*
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos*
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação*
 - e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos*
 - f) Como pegar na voz de um peixe*
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.*
- etc.*
etc.
etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Uma didática da invenção

Manoel de Barros





Do contar histórias em poéticas da intimidade

Leticia Liesenfeld Erdtmann¹



Acho que contar histórias é um exercício de intimidade
Augusto Pessôa

A experiência cênica realizada com o projeto Lembranças (Portugal, 2008-2010), sob a direção da coreógrafa e pedagoga Madalena Victorino, teve como proposta inicial uma situação de proximidade com o público, de um para um (posteriormente, em outras apresentações pontuais, essa proposta acontecia com, no máximo, cinco pessoas por vez, além do *performer*) em que era prevista uma partilha que evocasse uma lembrança. Este espetáculo, mesmo passados mais de dez anos, ainda produz em mim uma série de questionamentos. Um abalo positivo que alimentou uma curiosidade antiga e constante em relação à intimidade a partir desse “estreitamento” da relação cênica. Inicialmente, o projeto se chamava *Intimíssimas*, depois chegou-se ao título Lembranças. Bailarinos e atores faziam parte do espetáculo, uma produção da Culturgest de Lisboa, parte do complexo bancário Caixa Geral de Depósitos, que financiava o projeto.

Não é incomum atrizes/*performers* encontrarem alguém do público em uma situação cotidiana fora do teatro (ou qualquer outro espaço onde tenha ocorrido o evento) e ouvir “acho que conheço você”, mas desta vez eu ouvi uma segunda frase, pronunciada com algum espanto e alguma hesitação: “é estranho, sinto que a conheço bem...”. Na sequência deste diálogo, chegamos finalmente ao espetáculo Lembranças, que tinha sido assistido por essa pessoa, algumas semanas antes daquele encontro casual. A relação de proximidade vivida por

¹ Atriz, contadora de histórias e professora. Doutoranda em Teatro /UnB. Mestre em Comunicação e Artes UNL (Lisboa) e Bacharel em Artes Cênicas /UFRGS. Atua desde 1997 em produções de teatro e dança e, desde 2003, como contadora de histórias em Portugal, no Brasil e na Alemanha. Professora e coordenadora na Pós-graduação Narração Artística: convite às práticas e poéticas das oralidades na arte e na educação, professora convidada nos cursos de Pós-graduação O Livro para a Infância e Gestos de Escrita como prática de risco, os três projetos online d'A Casa Tombada em São Paulo / FACONNECT. Professora no curso livre online A Escrita Expandida, da f508.art (SP e Lisboa). Coloca em diálogo a narração de histórias com o território da dança contemporânea. Pesquisa sobre poéticas da intimidade e sobre o papel da atmosfera na narração de histórias.

breves momentos marca uma intimidade que pode ser acolhida pela memória como de fato uma experiência e uma lembrança relacional de uma intensidade ou pregnância incomum.

O espetáculo consistia em fragmentos de textos e/ou breves histórias, de cerca de cinco minutos cada, contada pelos *performers* (atores e bailarinos) com a presença de alguns objetos e/ou fotografias. O encontro era de uma proximidade física no limite, pensando nas classificações do antropólogo Edward Hall, sobre a distância *pessoal* (50 a 120 cm) e *íntima* (15 a 45 cm), podendo causar constrangimento, um senso de invasão de espaço íntimo e, eventualmente, um certo aconchego. É bastante delicado atuar nesse território. Tudo parece ser passível de quebrar de forma irreversível a boa continuidade do contato entre *performer* e audiência. Nessa zona delicada, como numa corda bamba, se dava a nossa intervenção. Intervenção é uma boa palavra para esse espetáculo, inicialmente pensado como um acontecimento surpresa para os funcionários do banco (Caixa Geral de Depósitos). Só mais tarde experimentamos apresentar em uma floresta durante um festival e, um tempo depois, dentro de carros.

A intenção não é de centrar a atenção apenas neste espetáculo, mas dirigir o olhar na direção de poéticas da intimidade e observar possíveis camadas envolvidas neste tipo de relação. Embora não fosse um espetáculo que pudesse ser chamado, por exemplo, de teatro narrativo, uma vez que a marca da dança era, por assim dizer, mais acentuada ao lado do narrativo do que do teatro, ele lançava um convite claro, e esse era um grande apoio na criação e manutenção da proximidade, a simplicidade (que temos como memória afetiva) de uma breve história a ser contada, em apenas cinco minutos. Os movimentos/dança estavam presentes, compondo a performance como um todo, mas o apelo pela proximidade se dava muito mais pelo caminho do: “vou te contar uma história...”

No Brasil, há a tendência de programar eventos artísticos e culturais de grande porte com largo alcance de público, para que, entre outras razões e contextos, o retorno para as instituições seja numericamente satisfatório. A lógica de consumo, mais focada no lucro do que em experiências que explorem eventualmente outras qualidades, ainda que com um menor alcance de público, são preponderantes. Contribuem para isso, em alguns casos, a pouca programação cultural e o grande número de pessoas interessadas em aceder aos eventos programados, ou, pelo contrário, a falta de público regular leva a uma concentração de programação, de modo que é possível disponibilizar um investimento razoável em publicidade. É claro que existem felizes exceções nesses casos, mas são exceções, o que, em si, acusam um traço cultural importante.

As propostas artísticas que trabalham conceitualmente para uma escala mais restrita de pessoas e em espaços menores, tais como apresentações em apartamentos, carros, pequenas praças, ou simplesmente em pequenos espaços (teatros, estúdios, galerias, garagens, apartamentos etc.), gozam muitas vezes de pouca atenção por parte dos programadores, e mesmo por parte do público em geral, acostumado muitas vezes ao prestígio atribuído a eventos culturais com um alcance maior de público, entendendo este dado como ligado a uma qualidade necessariamente maior do evento em si.

No período de tempo em que atuei como atriz e contadora de histórias em Portugal, em algumas produções portuguesas ou coproduções Portugal-França e na Alemanha, participei de experiências cênicas de rara proximidade dos atores/bailarinos com o público. As apresentações eram em pequenos espaços ou simplesmente para um público limitado a poucas pessoas por vez. Esses trabalhos trouxeram algumas perguntas: o que se verifica como específico dessa troca, durante a convivência, a partilha de espaço íntimo? Quais aspectos emergem na relação de uma tal proximidade física?

Os eventos ou espetáculos cênicos nos quais a proximidade é realmente um fator de escolha conceitual e estética, podem apresentar, independentemente de se dar concretamente pela proximidade física ou se o apelo à proximidade ocorre de outra maneira, um conjunto de elementos representativos de um acontecimento com este recorte.

Segundo Marianne Streisand (2001), autora que analisa os aspectos mais relevantes da intimidade na estética teatral do século XX, se destaca: “um diálogo próximo e direto entre o artista, sua obra e o observador. [...] persuadir o espectador/observador a inclinar-se em direção a ele para escutá-lo ou olhá-lo” (Streisand, 2001, p. 123).² Estes três aspectos levantados pela pesquisadora, lembram outros três pontos, desta vez mais perto do fenômeno da narração oral, contidos nas pesquisas do diretor teatral Peter Brook sobre os contadores de histórias:

tripla relação: por um lado, a pessoa deve estar numa relação profunda, secreta e íntima com o seu conteúdo, com a sua sensibilidade interior. Esta primeira relação está presente tanto no contador como no cantor. Os grandes contadores que conheço, por exemplo, nas casas de chá no Irão, no Afeganistão, contam grandes mitos com muita alegria, mas também com uma grande gravidade interior. A cada instante abrem-se ao público, não para agradar, mas para partilhar. A sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre devia ser em cada verdadeiro actor. Estão ao mesmo tempo em dois mundos (Brook, 1993, p. 42).

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht nos fala sobre a cultura de sentido e a cultura da presença e comenta, no caso desta última, algo que é particularmente interessante neste caso:

a autorreferência predominante em uma cultura da presença é o corpo. [...] Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de “eventidade”, desconectado da inovação e da surpresa. [...] Sabemos que pouco depois das oito da noite, a orquestra começará a tocar a abertura de uma peça que tantas vezes ouvimos. Apesar disso [...] o momento em que se produzem os sons iniciais “atinge-nos” – e produz um efeito de “eventidade” que não traz consigo nem surpresa nem inovação (Gumbrecht, 2010, p. 106-111).

² Tradução livre da autora, a partir do original: “ein enges direktes Gespräch zwischen Künstler, seinem Werk und dem Betrachter. [...] den Zuschauer/Betrachter dazu zwingen, sich in ihm ‘Hinzubeugen’, um ihm zuzuhören beziehungsweise zuzuschauen”.

Na toada do “vou contar uma história...” há um dado semelhante de “eventidade”, pois mesmo que traga uma narrativa ainda desconhecida, se passa num regime de comunicação muito familiar, que não promete espanto ou inovação, mas um aconchego e um convite à imersão. Já em relação ao corpo, central na cultura de presença, o caráter de encontro em si (do corpo a corpo) fica em primeiro plano, no caso de uma proximidade física considerável, em relação ao teor do que é ativado pelo ator/bailarino/contador de histórias. Mesmo que após alguns segundos essa situação possa se alterar e o envolvimento em relação ao que é dito/dançado/contado tome a frente, ou se misture à sensação de proximidade, essas camadas não estão inicialmente alinhadas. E mesmo quando encontram um equilíbrio, ainda que difuso, não é garantido, o que dá o tom de um fenômeno como esse, da sua “atmosfera flutuante”. Se apresenta flutuante em termos de dinâmicas que alternam momentos de maior adensamento na relação e outros mais rarefeitos.

Segundo o filósofo Gernot Böhme, atmosferas são: “espaços enquanto marcados pela presença de objetos, seres humanos ou constelação de ambientes. São elas próprias esferas de presença de alguma coisa, da sua realidade no espaço” (Böhme *apud* Fischer-Lichte, 2005, p. 2). O próprio relevo da história sugere muitas vezes essa alternância de plasticidade, mas esse é um outro assunto, mesmo que constitua um dado provavelmente participante do fenômeno como um todo. É sem dúvida difícil falar sobre essas flutuações, maior ou menor densidade de uma atmosfera, mas elas são sentidas quase fisicamente e aparecem em expressões populares como “dava quase para cortar o ar com uma faca”, o que indica claramente a percepção de uma espessura ou densidade. Podemos lembrar de Bataille quando nos fala, em *A experiência interior*, sobre como:

ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou luz de um ser a outro, de ti ao teu semelhante ou de teu semelhante a ti (inclusive no instante em que me lêes, o contágio da minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos, não são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens (Bataille, 2016, p. 131).

Passagens, contágios, esferas de presença, são movimentos que se dão na relação, e por instantes emergem com tal força que permitem ser percebidos ainda que estejam “entre”, eles “tingem”. Como refere Böhme, tocam e simultaneamente atravessam os corpos.

No trânsito interpessoal, adensado pela proximidade de criações artísticas que privilegiem uma poética de intimidade, pode-se estabelecer algo imersivo, mas isso se dá simultaneamente no sentido individual e como uma imersão coletiva. Onde o “no que” vem logo após o “com quem”. Esse “com quem” se configura nos termos de uma “chegança” atenta aos outros corpos (uma espécie de escuta), afinal todos os participantes estão inscritos no mesmo acontecimento. Novamente Gumbrecht, admitindo a coexistência de efeitos de presença e efeitos de sentido, indica que

a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas. A experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou oscilação, entre presença e sentido (Gumbrecht, 2010, p. 138-139).

Esse “corpo a corpo”, em situações que investem em tal proximidade, acentua o efeito de presença como apriorístico em relação aos possíveis efeitos de sentido, que não estão sem dúvida excluídos do processo. Talvez, nesse ponto, haja o encontro entre a “eventidade” e as densidades atmosféricas que podem advir da própria narração, ativadas pelo contador de histórias, mas que adquirem uma dinâmica própria a partir da escuta e da fabulação conjunta de quem embarca na ficção. Próximo, talvez ao que descreve Gumbrecht em relação ao atmosférico na literatura, quando nos fala a respeito do que algumas obras literárias podem suscitar. Segundo segundo o autor, “se trata mais de liberar o potencial que a narrativa contém do que de revelar o sentido que subjaz a ela; esse potencial permite que o leitor habite mundos de sensações – mundos que parecem entornos físicos” (Gumbrecht, 2014, p. 99).

Voltando à intimidade potencial presente em estéticas que buscam poéticas da intimidade, a autora portuguesa Maria Gil, em sua análise de performances autobiográficas, oferece uma ótima chave para essas reflexões. Nesse tema a autora identifica diferentes “níveis de intimidade”. Segundo ela:

há uma primeira intimidade que é baseada no ato de receber – hospitalidade; uma segunda que pode ser baseada na natureza do material revelado em palco – pessoal e que permite que o público testemunhe detalhes pessoais; e uma terceira intimidade que poderá ser esta troca nos dois sentidos que faz com que o público também responda e dê de volta ao *performer* (Gil, 2015, p. 120-121).

Estas instâncias estão presentes não somente em performances autobiográficas, mas igualmente, arrisco dizer, em situações de proximidade de encontro como as descritas anteriormente e em situações que envolvam a performance de narração oral artística ou cênica.

A terceira intimidade abordada por Maria Gil, estaria intimamente ligada, num primeiro momento, à qualidade desta chegada. Uma chegada que pode ser marcada, ou não, pela hospitalidade. A essa chegada corresponderia talvez um (re)pouso, início de percepção do espaço como já investido de afeto, percebido paulatinamente (nesse curto espaço de tempo) como um lugar, portanto. Maria Gil apresenta essa terceira intimidade apoiada na noção trazida por Roland Barthes: “este tipo de escuta é suposto acontecer num espaço intersubjetivo onde ‘eu escuto’ também significa ‘escuta-me’. [...] interpelação leva a interlocução em que o silêncio do ouvinte é tão activo como o locutor que fala escutando” (Barthes *apud* Gil 2015, p. 119).

A audição traz a relação com o outro, na abordagem de David Le Breton sobre a audição, no seu livro *Antropologia dos Sentidos*, “a fórmula de presença para o outro é ‘estou ouvindo’, maneira de dizer a disponibilidade silenciosa ou a aprovação de sua palavra”, é também, segundo o autor, um fator de intimidade, “a audição é o sentido da interioridade, ela parece levar o mundo ao coração de si” (Breton, 2006, p. 145-147).

Ao pensar nas chamadas “formas lentas de comunicação”, mencionadas por António Pinto Ribeiro, “um hiper-realismo, simbolizando também a presença da comunicação humana e de todos os rituais a ela associados, como sejam as refeições, as conversas, a leitura e a escrita e todas as formas lentas de comunicação” (Ribeiro, 1997, p. 13-14). Não é difícil incluir neste contexto o encontro à volta dos contos, das histórias, ativado voluntariamente (ou conduzido delicadamente) por uma contadora ou contador de histórias, constituído coletiva e tacitamente neste encontro/escuta, como um evento participante deste grupo de atividades pouco propensas à aceleração. Augusto Pessôa chama a atenção exatamente para este caráter de desaceleração que a narração oral de histórias carrega consigo, comparando com o ritmo televisivo:

a televisão também precisa de dinamismo. As imagens não podem ficar mais de dois minutos no ar. Os cortes são rápidos. As informações aceleradas. Já a contação de histórias necessita exatamente do contrário. Precisa do tempo, do olho no olho, da intimidade. As informações são lentas, não precisam ser “reais” e necessitam da imaginação do ouvinte (Pessôa *apud* Benita, 2011, p. 79).

Esse é um movimento contra a corrente numa sociedade mais voltada à velocidade do que à desaceleração e ao repouso: “pois tudo que repousa em si mesmo, que se demora em si mesmo passou a não ter mais valor” (Han, 2017, p. 28).

Se essa escuta e esses dizeres coletivos (mesmo que não mencionados) neste compromisso e na dinâmica própria do encontro percorrem, pensando na organização de Maria Gil, principalmente a terceira intimidade, aquela onde há troca entre o público e o *performer* nos dois sentidos, parecem estar ancorados de alguma forma, como mencionado acima, na primeira intimidade, a da hospitalidade.

Fazendo uma ponte com os diálogos entre Habermas e Derrida (no livro *Filosofia em tempos de terror*, de 2003), onde entram exatamente as questões sobre a utilização dos termos tolerância (Habermas) e hospitalidade (Derrida), embora discutidas em contextos políticos e sociais bem mais amplos, é interessante notar a questão da hierarquia contida no termo tolerância, e criticada neste sentido por Derrida, e a noção de hospitalidade como algo mais horizontal, uma relação mais equilibrada com a alteridade.

A hospitalidade tem, voltando às relações cênicas de proximidade, um papel decisivo no jogo proposto, ou como diria Maria Gil, na primeira intimidade a ser construída. Se a proximidade pode oscilar entre produzir constrangimento e aconchego, isso se deve, entre outras coisas, porque exige uma mínima relação de confiança entre as partes ou ao menos a percepção

de que o “risco” é igual nos dois sentidos. Um pacto de vulnerabilidades consentidas. Talvez alcançando, a partir desse pacto, uma outra abertura. Alice Curi, no seu *Traços e devires de um corpo cênico* (2013), aborda um estado semelhante quando corteja o pensamento de Grotowski:

ele via no desnudamento do palco (teatro pobre) e do ator (por meio de esgotamentos psíquico e físico) um caminho para a criação. Essa “coragem passiva [...], coragem de um desarmado, a coragem de revelar-se [...] de rasgar as máscaras num estado de completo e desvelado abandono” (Grotowski, 1971, p. 212), vai ser básica para a sua ideia do desempenho psico-físico do ator (Curi, 2013, p. 124).

Obviamente, a situação da performance implica algum tipo de regulação o que demonstra que há um enquadramento assumido, que necessariamente previne o espectador (mesmo que sutilmente, como no caso do espetáculo *Lembranças*, na abordagem surpresa aos funcionários do Banco Caixa Geral de Depósitos) quanto ao fato de que haverá algo diferente da percepção mais habitual do tempo-espaço cotidianos e com o qual ele (público) vai entrar em contato.

Ainda, gostaria de ressaltar, com Derrida, o quanto o termo hospitalidade é favorável em relação a uma situação como esta. Esclarece Derrida:

sem essa ideia de hospitalidade pura [...] não teríamos sequer a ideia do outro, a alteridade do outro, ou seja, de alguém que entra em nossas vidas sem ter sido convidado [...] a hospitalidade incondicional, que não é jurídica nem política, ainda assim é condição do político e do jurídico (Derrida, 2003, p. 137).

Estar em pé de igualdade nesse encontro é um dado importante no que diz respeito à interação que se dá seja numa experiência como a descrita acima, quanto no caso do fenômeno da narração oral artística ou cênica. A palavra aberta nas duas direções, assim como igualmente a escuta aberta (em proporções diferentes, uma vez que a ativação do jogo é feita por um dos campos do jogo, ainda uma possibilidade com porosidade) propõe uma disposição diferente, um sentido de estar junto, partilhando a ficção. Vale o alerta que Dal Farra faz quanto ao teor da relação que é estabelecida: “seja oral ou escrito, esse contato, essa relação tem uma condição essencial: que não seja de apropriação, mas de escuta, pois a voz do rapsodo só tem sentido em trânsito, em transmissão” (Dal Farra *apud* Medeiros; Moraes, 2015, p. 281).

Ter a audiência “ao alcance da mão” torna qualquer movimento especialmente marcante uma vez que é percebido com contornos de intimidade, de uma percepção que inclui, em maior ou menor grau, percepções olfativas e de temperatura. Lembro perfeitamente do ensaio geral, ocasião em que apresentamos no departamento de programação cultural da Culturgest, uma das vezes em que me apresentei para um dos programadores, pude ver o movimento de dilatação da pupila dele em um dado momento da performance. Isso me surpreendeu e marcou profundamente, entendi como um sinal de envolvimento maior na história, ou algo nela que o tocou especialmente, mas nunca tinha percebido algo assim, a proximidade permitiu essa percepção, é uma informação e escuta privilegiada, do ponto de

vista do *performer*. Essa situação é arriscada, mas o trabalho nestas escalas de proximidade envolve o risco. Partilho da opinião de Bobby Backer, entrevistada por Adrian Heathfield:

estou trabalhando por vezes para pequenas audiências, com muita proximidade. Estou em busca de um tipo de transgressão muito leve, apesar disso muito presente. O perigo está lá em pequenos gestos mais do que nos grandes; o risco na intimidade, isso é o que me interessa particularmente (Backer *apud* Heathfield, 2014, p. 7, tradução nossa).³

Incluiria, desta forma, nas três intimidades de Maria Gil, o dado decisivo do risco, também trazido pela autora no mesmo artigo citado anteriormente, mas entendendo este risco, além da perspectiva de vulnerabilidade do *performer* em performance autobiográfica de Maria Gil, como participante, fenomenologicamente falando, da proximidade entre os corpos. Um dado de risco e uma vulnerabilidade anterior a qualquer conteúdo de troca, mas ligado à imbricação dos estados de presença, no caso da narração oral artística ou cênica, e ainda ao risco de entrega ao *devaneio* (Bachelard). Esse risco, visto dessa maneira, se somaria às outras três intimidades pontuadas por Maria Gil. Embora talvez seja possível dizer, com mais precisão, que é um fator transversal às três intimidades definidas pela autora.

O dado de partilha espacial, de lugar, funda uma cumplicidade próxima a do segredo, da partilha dessa palavra comum, de uma espécie de “apalavrado” entre contador de histórias e a sua audiência. Uma “ancoragem” que se pode sentir no contador/ativador, lança convite para esse repouso conjunto. Ancorem pensada como o contato com sua “sensibilidade interior”, como nos dizia Brook. Relaciono com o que Sônia Machado de Azevedo nos diz ao falar do ator contemporâneo:

esse ator contemporâneo, pesquisador de si mesmo, toca [...] a textura antiga das próprias mãos. [...] no silêncio destes estares junto às verdades mais simples e físicas, ele aprende a conseguir repouso no colo de si mesmo [...]. E então, a partir desse lugar encontrado, consegue estender a mão e tocar o outro (Machado de Azevedo *apud* Ginsburg e Fernandes, 2010, p. 133-134).

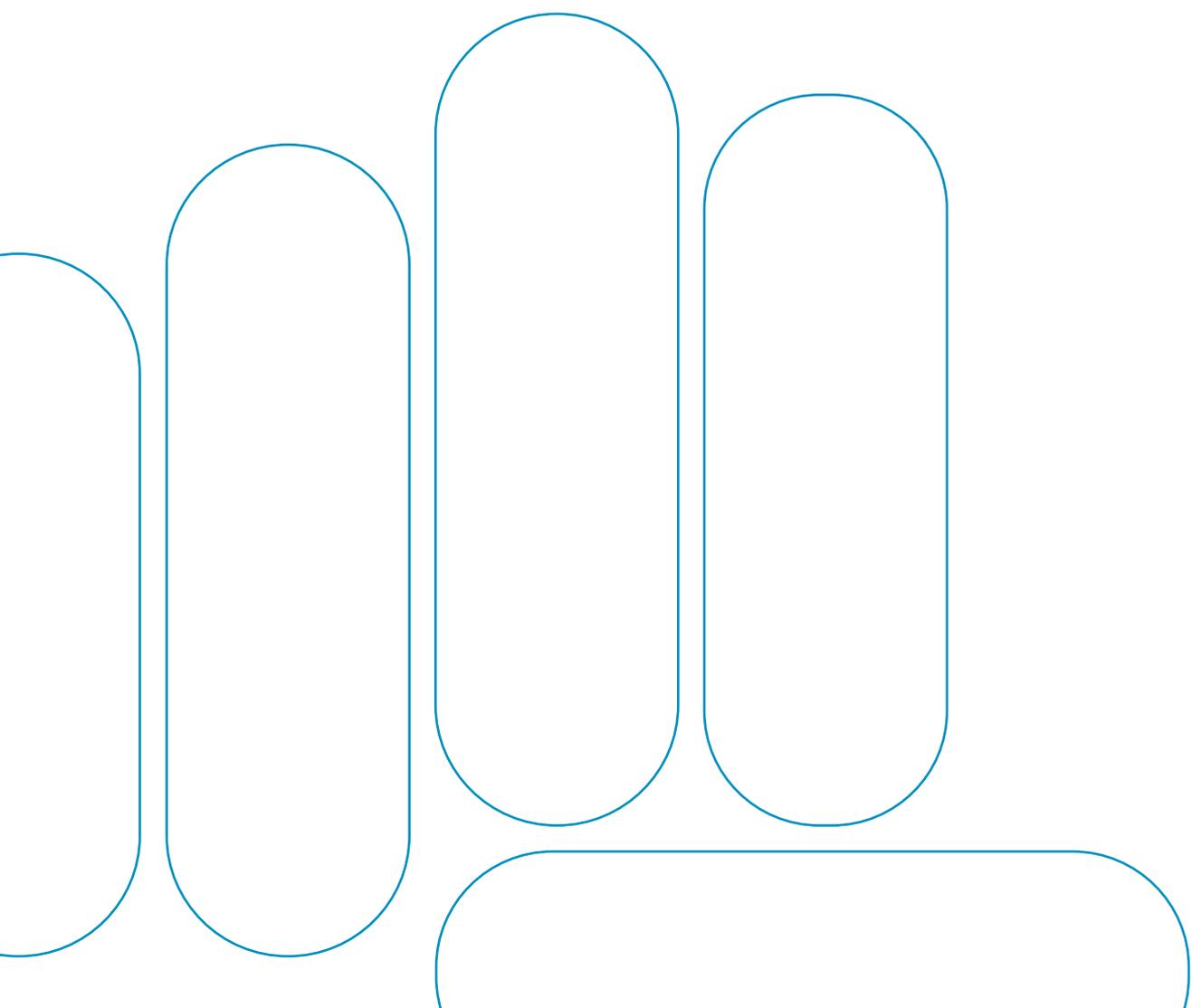
A tensão, na melhor acepção da palavra, talvez melhor dizendo um vinco ou aderência, que pode surgir no tal encontro à volta das histórias tem esse “alçar voo” impulsionado pela ficção, ancorado entretanto numa concretude da imbricação dos corpos e de suas esferas atmosféricas.

Referências

CURI, Alice S. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

³ “My interest in risk is quite different. I am sometimes working in very close proximity to small audiences [...] The kind of transgression I am after is very slight, but nonetheless present. The danger is there in small gestures rather than large ones; the risk in intimacy, that’s what interests me particularly” (Backer *apud* Heathfield, 2014, p. 7).

- BRETON, David Le. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- BROOK, Peter. *OdDiabo é o aborrecimento*. Lisboa: Asa, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Habermas e Derrida*. Organizado por Giovanna Borradori. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FERNANDES, S.; GINSBOURG. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GIL, Maria. *A intimidade em performances autobiográficas*, 2015. p. 105-123, 2015. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/2404/1/8.%20Maria%20Gil.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- GUMBRECHT, Hans U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2014. (Selo Contraponto).
- GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010. (Selo Contraponto).
- HALL, Edward. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEATHFIELD, Adrian. Risk in Intimacy. *Performance research: a journal of the performing arts*, v. 4, n. 1, p. 97-106, 5 ago. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.1999.10871649>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- RIBEIRO, António P. *Por exemplo a cadeira: ensaios sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- STREISAND, Marianne. *Intimität: Begriffsgeschichte und Entdeckung der "Intimität" auf dem Theater um 1900*. Munique: Fink, 2001.



A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Que histórias o corpo conta? Como nossos corpos contam, dançam, imaginam, compartilham histórias? Narrativas sobre o corpo – educação, arte e sociedade não apenas procura responder a estas questões, mas convida o(a) leitor(a) a dialogar e a se “ex-por” às tramas do corpo, ao corpo que cria, ao corpo que (se) conta. Originada do projeto de extensão O mais profundo é a pele e das apresentações realizadas ao longo da Jornada Poéticas do Corpo, a coletânea conta com colaborações de docentes, discentes e pesquisadores(as) da UnB, da Universidade Federal de Goiás e da Escola Parque da Natureza de Brazlândia - DF, todos com distintas (e ricas) trajetórias e atuação em variadas áreas de conhecimento. Destes encontros nasceram sete capítulos, bordados pelas palavras de Manoel de Barros. Entre aprendimentos e ignoranças, os capítulos estão organizados entre Prelúdio, Interlúdio e Poslúdio. A boniteza deste processo de narrar o(s) corpo(s) reluz ainda mais porque acontece no âmbito de uma ação de extensão, provocando o trânsito entre universidades e escolas, “entre peles, fronteiras e territorialidades”, radicalizando a partilha entre saberes e fazeres diversos. Um livro feito de corpos e palavras, para seguirmos caminhando, aprendendo e narrando juntos.

Luciana Hartmann

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas/UnB.

EDITORA



UnB

