

PACO  EDITORIAL

CORPO POLÍTICO

Eloiza Gurgel Pires (Org.)



CORPO POLÍTICO

Eloiza Gurgel Pires (Org.)

Conselho Editorial

Prof. Dra. Andrea Domingues	Prof. Dr. José Rubens Lima Jardimino
Prof. Dr. Antônio Carlos Giuliani	Prof. Dr. Juan Droguett
Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi	Prof. Dra. Ligia Vercelli
Prof. Dra. Benedita Cássia Sant'anna	Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes
Prof. Dr. Carlos Bauer	Prof. Dr. Marco Morel
Prof. Dra. Cristianne Famer Rocha	Prof. Dra. Milena Fernandes Oliveira
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida	Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva
Prof. Dr. Eraldo Leme Batista	Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins
Prof. Dr. Fábio Régio Bento	Prof. Dr. Romualdo Dias
Prof. Dr. Gustavo H. Cepolini Ferreira	Prof. Dra. Rosemary Dore
Prof. Dr. Humberto Pereira da Silva	Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus
Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa	Prof. Dra. Thelma Lessa
	Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt

Comitê Editorial para publicações de Letras e Artes

Dr. Danglei de Castro Pereira; Dra. Éverly Pegoraro; Dr. Lizandro Carlos Calegari;
Dr. Lucas Martins Gama Khalil; Dra. Mabel Cristina Carvalho De Macêdo

©2023 Eloiza Gurgel Pires

Direitos desta edição adquiridos pela Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C836

Corpo político / organização Eloiza Gurgel Pires. - 1. ed. - Jundiá [SP] :
Paco, 2023.

132 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-462-2343-5

1. Artes - Aspectos sociais. 2. Artes - Aspectos políticos. 3. Performance (Artes). 4. Imagem corporal. 5. Corpo humano (Filosofia). I. Pires, Eloiza Gurgel.

23-84603 CDD: 306.47
CDU: 316.74

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

PACO  EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiá-SP - 13208-100
11 4521-6315 | 2449-0740
contato@editorialpaco.com.br

Foi feito Depósito Legal

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer.

Espinoza, Ética III.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
O CORPO EM QUESTÃO	7
	<i>Eloiza Gurgel Pires</i>
CAPÍTULO 1	
O CORPO COMO TERRITÓRIO DO POLÍTICO	11
DESAFIANDO TRADIÇÕES: ESTÉTICA DA LIBERTAÇÃO NA ARTE URBANA EM BLUMENAU, SC	13
	<i>Luciana Butzke</i>
CORPOS INDÓCEIS DA UFS	23
	<i>Rosane Bezerra Soares</i>
O CORPO TEÓRICO E POLÍTICO: UMA REFLEXÃO RICOEURIANA SOBRE A MEMÓRIA E A LINGUAGEM	33
	<i>Flavia de Oliveira Barreto</i>
CORPO E IMAGEM COMO NARRATIVA POÉTICA NA OBRA DE KILUANJI KIA HENDA	43
	<i>Raquel Vieira da Silva</i>
CAPÍTULO 2	
AS REEXISTÊNCIAS DO CORPO NO CAMPO DA ARTE	53
NISE DA SILVEIRA: ENTRE A ARTE E O AFETO	55
	<i>Renata Linhares de Araújo</i>

**ENTRE PARTILHAS E AFETOS: QUILOMBISMO E
TEATRO NEGRO EM SÃO GONÇALO 65**

Gabriel Farias Mendes

**SANGRAR Y GOZAR:
POÉTICAS DE UMA CORPA FAVELADA 75**

Roberta Santos Nascimento

**CAPÍTULO 3
OS PROCESSOS PERFORMATIVOS DO CORPO 85**

NOTAS PARA SE PENSAR PERFORMANCE 87

Renan Marcondes

**LIVE TENTATIVA – EXPERIÊNCIA EM VÍDEO
PERFORMANCE NA PANDEMIA 95**

Nanci de Freitas

**CORPO-LEVANTE, CORPOS DE F(R)ICÇÃO:
POLÍTICAS DO MOTIM EM GIRAS
DE CENA E ATOS DE FALA 109**

Luciana Lyra

SOBRE OS AUTORES 127

PREFÁCIO

O CORPO EM QUESTÃO

Eloiza Gurgel Pires

A precarização das relações sociais, o trabalho remoto, a experiência do confinamento, a solidão, o medo, a perplexidade diante da morte. Situações limite marcaram o contexto de pandemia global ocasionado pela covid-19 nos últimos anos. Nesse cenário o corpo, signo da existência humana, emerge como uma urgência nos escritos acadêmicos, na literatura, na arte, nos jornais, na publicidade revelando-nos um campo de resistência e luta pela afirmação da vida. As circunstâncias dos tempos de exceção geraram impactos estéticos, políticos, subjetivos e subversivos sobre os nossos modos de estar no mundo e mesmo sobre as nossas concepções do que seja um corpo. Isso não ocorre sem que o sujeito racional, essa entidade lógica dos delírios cartesianos, desvinculado da história, desenfeitado, descarnado, seja implodido. Pois, a esse corpo, excessivamente racional, transformado em um conceito é preciso contrapor outras corporeidades não disciplinadas pela precisão e transparência dessa existência geométrica-algébrica, calculada.

Há nas indisciplinas dos corpos insubordinados uma urgência em experimentar a vida, sobretudo em tempos de adversidades. O corpo, esse tecido poroso, inconstante e movediço, revela e oculta o fluxo ininterrupto da existência nos limiares da vida interior e exterior, nas esferas do visível e do invisível, do material e do imaterial. É âmbito conflituoso de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. É campo das batalhas sociais, lutas de gêneros e de classes.

Afinal, o que pode o corpo? Nos nossos dias, indagar sobre a potência do corpo exige-nos um esforço para ir além das evidências e clichês estabelecidos no cenário contemporâneo. Nesse sentido, as experiências da arte e do pensamento crítico possibilitam compreender/sentir o corpo como campo de experimentações, de afetos, e como território do político, com suas cicatrizes históricas e suas possibilidades de resistência, ou melhor, como uma dobra da existência, como re-existência, retomando a subjetividade como criação.

Na tentativa de iniciar alguns diálogos sobre os devires do que seja o corpo político, no ano de 2021, sob minha coordenação, foi realizado um *webnário*, evento online em nível nacional promovido pelo *Coletivo Identidade Visual* – grupo vinculado ao projeto de extensão *Arte, educação e cultura visual: interconexões, práticas e reflexões* – FFP/UERJ, reunindo estudantes, pesquisadores(as) e o público em geral interessados(as) nesse tema a partir de diferentes experiências, contribuições e perspectivas teóricas. O evento discutiu, no contexto contemporâneo, as potências políticas do corpo, especialmente no campo da arte, bem como as possibilidades do corpo como campo de batalha social na geração de novos saberes, e na ressignificação de comportamentos. Devido ao amplo interesse do público por esse debate, surgiu o desejo de registrar em uma publicação as pesquisas, ensaios, e poéticas que teceram as apresentações do evento. A oportunidade de realizar esta publicação no formato *ebook* foi possível com o financiamento do Proap/Capes, concedido à linha de pesquisa *Arte, Pensamento e Performatividade* – PPGARTES/UERJ, onde atuo como professora colaboradora.

A pluralidade estética e de perspectivas teóricas foi um critério importante na concepção e na organização do nosso *Corpo Político*. Neste *ebook* o leitor encontrará reunidos ensaios, artigos, escritas poéticas dos palestrantes que participaram do *webnário* promovido pelo *Coletivo Identidade Visual* em 2021, além

das contribuições dos artistas pesquisadores Roberta S. Nascimento e Gabriel F. Mendes.

A organização desta publicação pautou-se pela mesma estrutura do *webnário*, apresentando três capítulos referentes às mesas que integraram os debates realizados. No primeiro capítulo *O Corpo como Território do político*, discute-se as possibilidades do corpo como campo de batalha social: os sentidos do político na relação entre corpo e território, tanto no sentido do corpo como território quanto do território como corpo. Para iniciar essa discussão Luciana Butzke analisa a arte urbana de Blumenau, SC, tendo como referência a estética da libertação, colocando em questão os colonizadores e colonizados do Vale do Itajaí. Na sequência, o corpo como território do político é pensado por Rosane Bezerra Soares a partir das experiências do curso de graduação em Artes Visuais da UFSN e das suas reflexões acerca do trabalho do artista Jhon Eldon. Diferente das duas autoras, Flávia Barreto volta o seu olhar para o corpo intangível, desevidenciando a materialidade do que seja um corpo político e afirmando a potencialidade do ser constituído de memória e de linguagem, envolvido por disputas teóricas e políticas. Algo que será pensado por Raquel Vieira da Silva em uma análise sobre duas obras do artista angolano Kiluanji Kia Henda. A autora iniciará uma reflexão em torno dos tensionamentos da memória como processos de invenção do corpo e de sua poética, investigando então as relações de poder existentes nesse processo a partir do pensamento decolonial.

No segundo capítulo, *As reexistências do corpo no campo da arte*, propõe-se pensar os corpos contranormativos e insubordinados na ocupação dos territórios da arte, na geração de novos saberes, na ressignificação de comportamentos e nas suas relações com as potências políticas do corpo. O capítulo inicia com o estudo de Renata Linhares sobre o trabalho da médica psiquiatra Nise da Silveira, que nas primeiras décadas do século XX se apropriou,

de forma revolucionária, da arte como meio de cura e de acesso ao inconsciente reprimido e amordaçado, rompendo com o horror e a desumanização gerados por métodos como o da lobotomia e do eletrochoque. Sob outra perspectiva, as resistências do corpo serão pensadas por Gabriel F. Mendes a partir de um ensaio sobre o Teatro Negro como forma de resistência, e também a partir da sua experiência pessoal como jovem preto, professor, artista e pesquisador seguindo os rastros de Abdias do Nascimento para discutir a urgência de enfrentar as situações opressivas do racismo no Brasil. Já em Sangrar e Gozar, Roberta S. Nascimento afirma sua corpa – deslocamento de gênero da palavra corpo – como território de resistência política, matéria de criação no afrontamento das situações opressivas que precisam ser enfrentadas por corpos e corpas desviantes, contranormativos e insubordinados.

No terceiro capítulo, *Os processos performativos do corpo*, discute-se o conceito de performatividade, no que diz respeito ao corpo, à linguagem e aos aspectos políticos das experimentações artísticas e culturais. Nesse sentido, Renan Marcondes apresenta algumas notas – provisórias, segundo o autor – sobre a arte da performance, suas complexidades e vinculação imediata ao corpo. Seguindo nessa perspectiva, Nanci Freitas desenvolve uma reflexão sobre a linguagem da performance a partir da sua experiência pessoal no contexto de isolamento social em tempos pandêmicos, enfatizando a emergência dos dispositivos sociais e a presença do corpo nas redes sociais. Ampliando as possibilidades do campo de pesquisa sobre o corpo em performance Luciana Lyra analisa a dimensão política do corpo a partir do conceito de f(r)icção, na perspectiva da Antropologia da Performance, e das experiências do grupo de pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes – UERJ/CNPQ.

Enfim, o corpo político é aqui o corpo em questão. Corpo que se experimenta, resiste, pensa, se recria, afeta e se deixa afetar. Boa leitura!

CAPÍTULO 1
O CORPO COMO TERRITÓRIO DO POLÍTICO

DESAFIANDO TRADIÇÕES: ESTÉTICA DA LIBERTAÇÃO NA ARTE URBANA EM BLUMENAU, SC

Luciana Butzke

Introdução

A cidade de Blumenau está localizada no Vale do Itajaí, Santa Catarina, sul do Brasil. A colonização que teve lugar nesse espaço data da segunda metade do século XIX. Alemães, italianos e poloneses chegaram nessas terras, mataram, expulsaram os indígenas e, os que sobraram, foram aldeados na primeira metade do século XX. Como consequência desse passado colonial, convive-se atualmente com as alcunhas de “Vale Europeu”, “Alemanha sem passaporte” e “O Brasil de alma alemã”. Os grupos dominantes reinventaram o passado e a tradição, transformando em mercadoria a Oktoberfest, festa turística que passou a encarnar a cultura teuto-brasileira (Wolff; Flores, 1994). Essa colonialidade toma o espaço e os corpos de maneira indissolúvel: se inscreve nos corpos marcados pelo gênero, raça e classe social.

A “Alemanha sem passaporte” convive com muitas contradições. Uma face da moeda é a cidade de Blumenau que aparece nos meios de comunicação, com sua economia pujante e alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). A outra face é a da cidade catarinense com maior número de favelas, 47 áreas no total que abrigavam 7,5% da população em 2010 (Moser; Ijuim, 2015). A “Alemanha sem passaporte” também coleciona situações de discriminação e preconceito. Como exemplos recentes, a política

anti esmola (Lei nº 8.747 de 2019)¹ criticada pelo Padre Júlio Lancelotti (Assis, 2022) e o caso de racismo no desfile da Oktoberfest em 2022 (Martendal, 2022). Algumas situações não tão recentes, são igualmente emblemáticas: em 2017, uma entidade religiosa espalhou *outdoors* pela cidade afirmando a família tradicional composta por homem e mulher: “XX e XY – uma questão de genética. Família projeto de Deus” (O Município, 2017). No mesmo ano, em data próxima ao início da Oktoberfest, cartazes foram colocados em postes da cidade contendo ameaça a negros, comunistas, “macumbeiros” e antifascistas, usando uma imagem que faz referência ao grupo racista americano *Ku Klux Klan* (Veja, 2017).

Nessas situações, além da atuação de movimentos sociais que aliam a manifestação pública à denúncia, é possível destacar também as manifestações de arte urbana. A arte urbana é aqui entendida como trabalho social que expõe e materializa as relações sociais conflitantes (Pallamin, 2000), que traz à tona situações que são escondidas e negadas e pode ser uma forma de resistência contra a negação e a opressão (Valle, 2020). Nesse sentido, a estética da libertação, estética decolonial ou estética situada, “tendría que invertir la estética dominante.” (Dussel, 2020, p. 17).

Considerando esses pressupostos, o objetivo deste capítulo é analisar a arte urbana de Blumenau tendo como referência a estética da libertação. Como objetivos específicos, destacam-se: (i) descrever o que chamamos de colonialidade no Vale do Itajaí; (ii) discorrer sobre estética da libertação do ponto de vista teórico-prático; (iii) apresentar experiências de estética da libertação. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica envolvendo leituras sobre estética da libertação, colonização no Vale do Itajaí, com ênfase em Blumenau e pesquisa sobre arte urbana em Blumenau.

1. Lei de 2019 que institui a Campanha de Conscientização contra a Mendicância “Não dê esmolas, dê oportunidades” em Blumenau (PMB, 2019).

O capítulo está dividido em três seções além desta introdução. Na introdução problematiza-se a colonização e a colonialidade de Blumenau, se colocam os objetivos do capítulo e seu método. Na segunda seção a colonialidade é tratada novamente em diálogo com a estética da libertação e a estética situada. Na terceira seção são apresentadas duas experiências de arte urbana em diálogo com a estética da libertação e são apresentadas algumas considerações, destacando a importância da arte urbana, enquanto estética da libertação, no questionamento da colonialidade ainda existente, lançando imagens do que subvertem a estética dominante.

A colonialidade dos corpos no Vale do Itajaí

A colonização alemã continua presente em Blumenau como colonialidade. A construção de prédios públicos em “falso” enxaimel e eventos que surgem a partir de disputas no campo político. A Oktoberfest é uma invenção que se coloca como um retorno da história, da tradição, dos costumes da cultura germânica, é uma festa que reproduz uma versão da história: a história dos colonizadores, a história dos vencedores (Wolff; Flores, 1994).

Essa reinvenção da tradição germânica é alvo de críticas e ironias, mas acaba não tendo uma ressonância no mundo social, já que a etnicidade cumpre sua forma instrumental, representando diferentes interesses e grupos de status (Seyferth, 2016). Como parte dessa reinvenção, temos as imagens contidas na Figura 1, imagens de divulgação da cidade de Blumenau que confirmam a colonialidade existente no enaltecimento da colonização europeia.

Figura 1. Representações da cidade nos meios de comunicação



Fonte: Fochesato (2018), Livro Blumenau (1988), Portal eventos (2015) e Portal *making off* (2014).

Em Blumenau e região “as reminiscências do passado são figuradas através de imagens, de símbolos, de práticas e atitudes. Tudo é mostrado como se fosse um retorno da história.” (Wolff; Flores, 1994, p. 210). Que história é essa?

É uma história que oprime e nega os vencidos da história. Entram aí as relações desiguais de poder (Mignolo, 2010). A estética da colonialidade é tramada em termos econômicos, com estratégias de mercado. E essa estetização material se concretiza também como estetização imaterial. Assim, a cultura, com a mercadificação de projetos e práticas culturais, perde seu potencial de um projeto que coloque ênfase na dignidade humana e na vida coletiva (Pallamin, 2000).

Estética da libertação na arte urbana

Para romper com a colonialidade, “a história e sua reescrita são fundamentais para uma abordagem decolonial na medida em que a produção de formas particulares de conhecimento perpetua relações de poder assimétricas específicas.” (Valle, 2020, p. 66). O social precisa ser visto em sua dimensão conflitiva, “por um lado, os setores dominantes procuram afirmar-se e fazer reconhecer sua hegemonia, assim como, por outro, os setores subalternos ou excluídos lutam por se fazer ouvir, para que sua

atual situação não se perpetue e para engendrar o social em outra direção.” (Teixeira Neto, 2000, p. 9).

Da leitura da realidade em sua relação com as leituras escritas a relação entre corpo indivíduo e corpo político sempre se fizeram presentes, mas precisamos falar sobre duas dimensões importantes: o espaço e o tempo.

Para falar do espaço, tenho como uma referência importante o geógrafo Neil Smith (2000) porque ele examina as escalas geográficas do corpo, da casa, da comunidade, da cidade, da região, da nação e do globo. As escalas são fundamentais para que possamos refletir sobre o corpo individual e o corpo político. Viver os problemas na escala do corpo e resolvê-los ali não é suficiente. Relacionar os problemas que vivemos com os problemas que outras pessoas vivem em todas as escalas geográficas é fundamental para que façamos as conexões necessárias para que possamos superar o individualismo e compreendermos os problemas como coletivos e que assim precisam ser refletidos, minimizados e resolvidos. Soluções individuais são importantes, porém insuficientes.

Além das escalas geográficas, precisamos pensar o corpo político no tempo. A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015), afirma que do vivido e das histórias acontecidas podemos conectar nossas histórias com as histórias das outras pessoas a fim de construir algo coletivo que envolva reflexão e ação política.

A arte urbana é uma arte pública que desafia a hegemonia e estimula algo novo, é arte vivida, arte sendo arte enquanto se faz (Mourão, 2015; Teixeira Neto, 2000).

A arte participa desta reflexão sobre o que é, o que deveria ser, o que têm sido esses espaços da urbanidade, eminentemente conflitantes e que têm se caracterizado, na sua situação mais recente, pela ausência de grandes projetos coletivos. (Palaminn, 2000, p. 18)

Onde pulsa a esperança: arte de rua em Blumenau

A presença incômoda dos vencidos do passado colonial continua presente em Blumenau. Os vencidos ocupam os espaços da cidade mostrando que em Blumenau não tem só “alemão”. A arte urbana contribui na construção da estética da libertação, na ocupação dos espaços da cidade que estavam vazios de esperança. A arte urbana é uma das formas de intervir explicitando as otredades, representando o não representado (arteMA, 2022).

Os vencidos do passado e do presente continuam sua luta e encontram parceiros de corpo político na arte dos lambe-lambe e colagens.

@natalambe, nas imagens da Figura 2, faz provocações ao passado indígena de Blumenau, aos negros, às pessoas LGBTQI+ e ao papel dos artistas. A loira Blumenau tem em sua história um apagamento desses grupos, uma marginalização que segue do passado até os dias atuais.

Figura 2. Lambes na cidade de Blumenau



Fonte: @natalambe.

Nas colagens de @vaillatiu (Figura 3) o castelinho da Moellmann, ponto turístico da cidade, hoje Havan, se transforma em

Havana (Cuba). Outros pontos turísticos são povoados de vencidos: negros, migrantes, catadores de lixo, idosos. É um trabalho artístico provocador que mostra que a “feitura da arte pode desestabilizar significados concretizados nestes espaços.” (Pallamin, 2000, p. 47). Nas colagens, os vencidos ocupam os espaços e seu tamanho se projeta nessas construções de poder. Se o poder os torna invisíveis, a colagem os coloca em primeiro plano, não há como disfarçar sua presença e seu protagonismo.

Figura 3. Colagens de Blumenau



Fonte: @vaillatiu.

A arte urbana de @natalambe e @vaillatiu nos faz repensar nossos corpos, contextos, fracassos, práticas de resistência e olhares, nossos espaços e construções coletivas. Repensar para formularmos mais perguntas e operar desde o tecido sensível que nos interpela o presente (arteMA, 2022). Pois as práticas artísticas apresentam e representam os imaginários sociais, evocam e trazem referências individuais e coletivas, memórias que se contrapõem a amnésia coletiva desse presente produtivista. Nesses termos, “a arte urbana pode ser também um agente de memória política.” (Pallamin, 2000, p. 57).

A estética dominante reproduz o passado dos vencedores. A estética da libertação é uma forma de desarmar essa montagem e construir subjetividades decoloniais (Mignolo, 2010). A estética da libertação mostra as possibilidades de uma estética pluriversal, pois o universal seria a imposição da estética dominante. Ela se coloca como confluência do diálogo entre muitas expressões artísticas e de aprendizado mútuo (Dussel, 2017).

O colonialismo existente em Blumenau e na região do Vale do Itajaí é constantemente questionado pela arte. Salve a irreverência! Salve a resistência! A arte que faz pensar e provoca mudanças. Arte antecipatória de um futuro que ainda não é, mas desejamos que seja!

Referências

ARTEMA. Tejiendo prácticas de las artes y la vida. *In*: BIDASECA, Karina; SIERRA, Marta. **El amor como una poética de la relación: discusiones feministas y activismos descoloniales.**

ASSIS, Evandro. **Padre Julio Lancellotti critica apelo contra escolas em Blumenau: “Inacreditável”.** Disponível em: <https://bit.ly/3MzSmLe>. Acesso em: 18 out. 2022.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen.** Miradas ch'ixi desde la história andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DUSSEL, Enrique, Lecciones de estética de la liberación. **Revista Hermeneutic**, n. 18, 2020, p. 13-30.

DUSSEL, Enrique. Siete hipótesis para una “estética de la liberación”. **Cuadernos Filosóficos**, Rosario, Argentina, Segunda Época, XIV, p. 30-65, 2017.

FOQUESATO, Frederica. **Circuito Vale Europeu, uma rota bem estruturada para sua primeira cicloviagem.** 10 jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3pNjNIy>. Acesso em: 20 out. 2022.

MARTENDAL, Luan. **Padrasto e enteada são alvos de racismo após usarem trajes da Oktoberfest...** Disponível em: <https://bit.ly/3pDyeyL>. Acesso em: 18 out. 2022.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. **Calle14**, v. 14, n. 4, p. 10-25, 2010.

MOSER, Magali; IJUIM, Jorge Kanehide. A prática da invisibilidade social sobre as áreas de concentração de pobreza na imprensa de Blumenau (SC). **Rebela**, v. 5, n. 1, p. 132-145, jan./mar. 2015.

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque *et al.* **Minimanual de arte guerrilha urbana**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

O MUNICÍPIO. **Espaços públicos amanhecem tomados por campanha em defesa da família tradicional**. 08 dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3pPG0pz>. Acesso em: 18 out. 2022.

PMB (Prefeitura Municipal de Blumenau). **Prefeito sanciona lei contra a mendicância em Blumenau**. Disponível em: <https://bit.ly/41Fiuc0>. Acesso em: 18 out. 2022.

PORTAL EVENTOS. **Turismo de Blumenau tem novo slogan**. Domingo, 02 ago. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3lktvZh>. Acesso em: 20 out. 2022.

PORTAL MAKING OFF. **Alemanha sem passaporte? Campanha de #Blumenau para atrair turistas chamou a atenção**. 30 jul. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/457W5qy>. Acesso em: 20 out. 2022.

SEYFERTH, Giralda. **Estudos sobre imigração alemã no Brasil**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2016.

SMITH, Neil. Contornos de uma política especializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica. *In*: ARANTES, Antônio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p. 132-159.

TEIXEIRA NETO, José. Prefácio. *In*: PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**. São Paulo: FAPESP, 2000, p. 9-12.

VALLE, Nasheli Jiménez del. Estética, multiculturalismo e decolonialidade. **Epistemologias do Sul**, v. 4, n. 1, p. 60-67, 2020.

VEJA. **Perto da Oktoberfest, polícia apura cartazes racistas em Blumenau.** 28 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3Ij7n1q>. Acesso em: 18 out. 2022.

WOLFF, Cristina Scheibe; FLORES, Maria Bernardete Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. *In*: MAUCH, Cláudia; VASCONCELLOS, Naira (Orgs.). **Os alemães no sul do Brasil:** cultura, etnicidade e história. Canoas: Ed. ULBRA, 1994, p. 209-220.

CORPOS INDÓCEIS DA UFS

Rosane Bezerra Soares

Este trabalho nasceu da inquietação gerada pela nossa experiência na formação de professores do curso de graduação em Artes Visuais – licenciatura, da Universidade Federal de Sergipe. Procuramos relacionar no artigo questões pedagógicas, estéticas e políticas. O objetivo principal foi refletir sobre o corpo como território do político no trabalho do artista Jhon Eldon Barbosa e sobre o ensino/aprendizado de Artes Visuais.

Na questão pedagógica, atualmente desenvolvemos estudos como membros do Núcleo Docente Estruturante (NDE) do curso de Artes Visuais, o qual reúne um grupo de professores com atribuições acadêmicas para a atualização do projeto pedagógico. As reflexões envolvidas implicaram na observação da urgência na construção de um currículo que inclua tópicos relacionados à arte e à política nos mais variados espaços, inclusive no próprio corpo como território. Como exposto, o curso procura preparar discentes para atuarem como professores de Artes Visuais. E, para iniciarmos as análises do NDE, foi preciso destacar uma questão básica: para que tipo de instituição escolar preparamos os alunos?

Na excludente sociedade brasileira, sabemos que durante muito tempo a escola era direcionada aos corpos masculinos, brancos e de uma elite. Somente a partir da segunda metade do século XX o ensino começou a chegar de forma mais massificada à zona rural, às mulheres e aos negros (que ainda hoje lutam pelo pleno direito à educação).

Num mundo pós-moderno – como consideram autores como Jean-François Lyotard, Frederic Jameson² e David Harvey –, ainda encontramos escolas estruturadas numa concepção moderna. Enfatizando especialmente a razão, a escola moderna transmite o saber para tornar o aluno senhor do mundo e de si mesmo baseada numa pedagogia centrada na uniformidade de respostas para ações padronizadas. Assim, procuraria preparar corpos treinados para produzirem padrões de pensamento de acordo com a ordem social burguesa. Formaria, dessa maneira, indivíduos a partir de subjetividades massificadas e em série para que se adaptem à ordem social³.

Nesse contexto, Michel Foucault considera: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (1999, p. 118). Para o filósofo, o corpo dócil é formado por meio de técnicas de disciplina que encobrem o corpo social através de variadas instituições, como o exército e a escola. O autor destaca que seria definida a posição do corpo, dos membros, das articulações. assim como o tempo penetraria o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder (1999)⁴.

Já o pesquisador francês Michel Bernard (2001), destacava as categorias corporeidade e corpo em contraponto, considerando a primeira uma experiência corporal mutante e heterogênea. Por outro lado, a categoria corpo, gerada no Ocidente, estaria relacionada a uma experiência corporal marcada pela homogeneidade e estabilidade, centrada numa relação corpórea objetificada. Assim, como é visto na tradição do Ocidente, o corpo não seria

2. Lyotard, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002; Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987; Harvey, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

3. Albuquerque Jr., Durval Muniz. *Por um ensino que deforme: o docente na pós-modernidade*. Disponível em: <https://bit.ly/41PaWDw>. Acesso em: 15 ago. 2022.

4. Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 20. ed. São Paulo: Vozes, 1999, p. 117.

um elemento natural, mas estaria relacionado a um padrão de existência repleto de uma visão ordenadora do mundo. Ainda de acordo com Bernard (2001, p. 20), seria característica do “projeto tecno-científico de um capitalismo triunfante”⁵.

Relacionando a escola e o sistema capitalista, partimos do projeto de uma instituição livre dos interesses focados no capital. Entretanto, ao longo do século XX, as escolas e também as universidades se tornaram próspero ramo de negócios. Os interesses mercantis podem envolver não apenas empresários, mas também alunos, interessados na conquista de um título que abra as portas ao mercado, sem que o objetivo seja primordialmente o aprendizado. Paralelamente, alguns professores buscam títulos como um fim em si mesmo, enquanto procuram formar mão de obra especializada para alunos atuarem nas empresas capitalistas que se multiplicam a cada dia. Assim, não seriam necessários os chicotes do colonizador enquanto interiorizarmos a docilidade para nos adequarmos ao sistema e à vida de acumuladores.

Entretanto, através da arte podemos encontrar um meio para resistir, rompendo com práticas de poder que evidenciam a opressão e a exclusão. A arte nos permite encontrar outros usos do corpo/território. É possível, enfim, reinventar a vida fora do espetáculo organizado pelo capitalismo em sala de aula, e assim criar outros modos de pensar e viver os espaços.

Em nosso cotidiano, observamos trabalhos de discentes do curso Artes Visuais – licenciatura, da Universidade Federal de Sergipe que desenvolvem obras sugerindo outras subjetivações, como mostramos a seguir. Nesse artigo, analisamos um trabalho do aluno artista-pesquisador Jhon Eldon Barbosa, que se interessa especialmente por performances, artes plásticas e artes cênicas.

5. Bernard, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

Jhon Eldon participou do processo de seleção de artistas para a mostra coletiva “Fim de Linha”, em Aracaju (SE), coordenada pelo projeto nacional Sesc Confluências, que atua no fomento à pesquisa, prática e difusão das artes visuais. A sua proposta de trabalho foi selecionada junto aos projetos de outros sete artistas. Mais do que um trabalho concluído, é interessante observar o processo de construção e as suas implicações.

A proposta do edital da mostra era a de que os artistas iriam expor o resultado de seus trabalhos a partir do conceito de percepção da cidade como espaço e interação. Tensões, atritos e fricções seriam esperados, assim como a violência, a sexualidade, a diversidade. Durante dois meses a galeria de arte do Sesc ficaria à disposição dos artistas para a construção das obras no espaço expositivo.

No evento de divulgação e homenagem aos selecionados, Jhon fez uma revelação: ele havia considerado, a partir da observação do resultado de editais anteriores na seleção de artistas, que ocorria frequentemente uma política de “meritocracia”, a qual considerava injusta. Comentou que ao acompanhar as exigências daquele edital, teve de apresentar o seu currículo; criou então uma personagem fantástica, o que certamente contribuiu para o seu sucesso no processo de seleção. Teria início, assim, na narrativa da sua trajetória, a ação crítica e artística ao sistema. Pensadores pós-modernos como Foucault, Deleuze e Lyotard compartilham dessa ideia das identidades como criações fantasmagóricas. Um dentista, um engenheiro, um padeiro, são personagens, representações. Não se identificar com um rosto fixo é não estabelecer, em forma, a subjetividade em cada um.

A materialização do projeto começou com o artista fixando pedaços de fita adesiva transparente no chão, para dar forma a um quadrilátero onde marcou o limite geográfico para as ações performáticas e para a presença de um espaço-resíduo do corpo. Na lateral do quadrilátero, fixou impressos com as questões: “o que é arte?”

“o que é isso?“, “isso é arte?“, “isso o quê?“, considerando o espaço como lugar da crítica e da reflexão. Assim, evocou movimentos de artistas que no passado questionaram a natureza do que realizavam. A seguir, iniciou o processo de sobreposição de pedaços de fita adesiva transparente, objetivando ocultar parcialmente as palavras.

No passo seguinte, Jhon Eldon manteve os seus joelhos no chão e as mãos também sobre o solo; a posição seria normalmente chamada de “ficar de quatro”. Durante esse processo, um assistente envolveu todo o seu corpo em fita adesiva e filme plástico transparente, transformando o artista numa espécie de múmia. Jhon encarava o corpo como um território em disputa; a matéria foi embrulhada por um invólucro protetor, a metáfora de uma casa ou uma película limitante entre o corpo e o mundo. Submetido a situações de risco, nos limites da arte e de suas resistências, o corpo permaneceu estático, ultrapassando territórios comuns (Figura 4).

Figura 4.



Foto: Sesc (SE). Arquivo de Jhon Eldon Barbosa.

Após mais de duas horas em desconforto físico e psicológico sob essa pele-casca-casa, inicia-se o processo de abandono. Uma assistente realiza uma incisão no casulo, com o uso de um estilete. Os cortes têm início na nuca e durante o processo são cortadas também as roupas. Ao final, o artista está nu (Figura 5).

Figura 5. Detalhes da performance de Jhon Eldon Barbosa



Foto: Sesc (SE). Arquivo de Jhon Eldon Barbosa.

A seguir, Jhon preencheu a estrutura oca do casulo com 200 páginas de um romance que escreveu, intitulado “a_morfo” e que não foi publicado. A ação foi concretizada através de um orifício produzido entre as nádegas (do corpo construído em fita adesiva).

Permaneceu no local, finalmente, uma instalação. Ocorreu então o hasteamento de uma bandeira negra manchada com água sanitária, a qual foi fincada na escultura do corpo, no local do ânus. De acordo com o artista, ao pensar na bandeira negra lembrou-se do símbolo dos ideais anarquistas de desorganização da sociedade civilizatória-capitalista. Ela teria sido descolorida com água sanitária numa possibilidade de interferência, inspirada em movimento de resistência contra as forças que nos impelem a padrões de comportamentos (Figura 6).

Figura 6. A instalação construída



Foto: Sesc (SE). Arquivo de Jhon Eldon.

A ação colocou em alerta os dispositivos que impulsionam gestos repetitivos, programados como parte do cotidiano, integrados a um discurso que defende o poder centralizado e a vigilância de todos os lugares. Sugeriu, ao contrário, espaços paralelos e a desterritorialização ao espaço institucionalizado. Entretanto, a ação foi considerada por parte da direção do evento do Sesc como suspeita e em oposição aos usos da moralidade estatal.

Assim, se considerarmos os corpos expostos a eventos transbordantes de limites, indisciplinados, como o Corpo sem Órgão descrito por Deleuze em *Mil Platôs*, poderíamos abrir um campo de possibilidades como estéticas de existência. Tais experiências tor-

nariam possíveis as rupturas aos padrões e aos adestramentos, as reinvenções de comportamentos, fortalecendo a afirmação de outros possíveis para o corpo e para a vida, numa ação de quem pensa de forma criativa e diversa ao que se instituiu no regime de verdades.

Esperamos que futuros professores como Jhon possam valorizar nas escolas as ações de quem pensa diferentemente do estabelecido no regime de verdades legitimado e instituído socialmente. Afinal, falamos em crise da instituição escolar, mas a forma como foi e se mantém em grande parte estruturada a escola, não estaria de acordo com a nossa excludente ordem social?

Sabemos que desde pelo menos o final do século XIX, a educação é centrada na formação de sujeitos para que se incorporem adequadamente aos valores da ordem burguesa. E assim, professores deveriam dar forma a uma matéria supostamente disforme de acordo com os códigos sociais e culturais hegemônicos. Quando isso não ocorre, consideramos então o fracasso escolar.

Na reestruturação do projeto pedagógico dos cursos de Artes Visuais – licenciatura, precisamos pensar num professor que não forme, mas sim deforme os alunos, estimulando questionamentos sobre os códigos sociais. Um professor que questione o seu próprio papel, desconstrua as verdades estabelecidas e os modelos de subjetividades. Um professor que desoriente, que crie dúvidas, colocando em questão os dogmas, que desvalorize os valores provenientes de interesses excludentes. E nada como a arte nas escolas para tornar tal proposta possível.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **Por um ensino que deforme: o docente na pós-modernidade.** Disponível em: <https://bit.ly/41PaWDw>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. 20 ed. São Paulo: Vozes, 1999.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

O CORPO TEÓRICO E POLÍTICO: UMA REFLEXÃO RICOEURIANA SOBRE A MEMÓRIA E A LINGUAGEM

Flavia de Oliveira Barreto

Este trabalho não se destina a tratar do corpo físico e sua presença, plena de sentidos impactando o meio social, interferindo e orientando as maneiras pelas quais podem vir a se estabelecer as interações sociais. O corpo em tal materialidade é percebido enquanto um objeto que pode ser interpretado como um outdoor de signos, cujos sentidos sugerem e direcionam as leituras, que costumam ter como consequência inserir os sujeitos de seus corpos em campos de referenciais temáticos com potencialidades classificatórias, a partir dos inúmeros sentidos que a aparência física de cada corpo emana.

A observação dos corpos e suas aparências nos remetem a interpretações dedutivas sobre o pertencimento a uma etnia, como é o caso das vinculações de sentido aplicadas à observação sobre a cor da pele, formato de olhos, tipos de cabelo, ou significados simbólicos outros que nos falam da diversidade de gêneros e demais modalidades instituintes de relações sociais, a partir da interpretação das imagens exibidas na entrada dos corpos na cena social. Podemos recordar os dados observados em uma primeira impressão ocasionada pelo olhar sobre o corpo de alguém e suas vestes, que linguagens delas emanam? (Barthes, 1990, p. 27) Principalmente quando o que vemos são vestes dark, na cor preferencialmente preta, hippie, estampas e design de vestimentas étnicas, estilos de vestes para trabalho em escritórios, para a prática de

esportes, encontros formais, cowboys, fantasias de super-heróis ou princesas, que fazem a delícia das crianças? O que a vestimenta nos diz a respeito de quem a veste? A análise semiológica, como a nominou Saussure, aplicada de maneira inovadora por Barthes, para identificar o sistema da moda, na expressão da vestimenta feminina, direciona o pensamento analítico do autor para o estudo dos signos. Barthes percebe que a moda se ordena conforme dois sistemas que atuam em estreito e permanente vínculo, pois é linguagem e ao mesmo tempo um conteúdo, ambos emanando múltiplos códigos com diferentes significados.

São, deste modo, os corpos vestidos adornados para circular pelo ambiente social, exibindo-se como objetos comunicativos, portadores de coração, de conteúdos simbólicos a serem decodificados. Veiculam linguagens não faladas que influenciam a maneira pela qual as pessoas se relacionam. Da mesma forma, são apropriados os cortes e os tipos de cabelo, o uso de adereços e seus simbolismos inerentes. Sobre a evidente significação dos corpos e as relações destes com questões políticas, econômicas, culturais, trazemos novamente à conversa Roland Barthes e seu exercício de leitura dos ‘Milhões de corpos’ na ambientação do Japão, em um estudo comparativo que contrapõe à leitura dos corpos naquela sociedade, à leitura dos corpos na França. O autor explora o tema largamente e nos alerta destacando a diversificação dos corpos, indicando a reflexão sobre o sistema social que molda e sugere a aparência socialmente construída dos corpos como signos, na passagem do livro “O Império dos Signos”: (...) o sistema vale por seus pontos de fuga: um tipo se impõe e, no entanto, seus indivíduos nunca são encontrados lado a lado (Barthes, 2007, p. 130). Desnecessário recordar aqui as consequências das classificações que surgem a partir da observação das aparências físicas das pessoas, porque vivemos em uma época de enfrentamentos e lutas pelo respeito à diversidade e a multiculturalidade.

Neste artigo, voltaremos nosso olhar para o corpo intangível, imaterial. Não a imaterialidade que habita cada indivíduo e que se mescla com sua corporeidade de múltiplas formas. Não se trata da imaterialidade presente nos valores sociais, que costumeiramente é vista em consonância com as aparências e as condutas, ou da imaterialidade dos pontos de vista, da religiosidade, das filiações políticas, das referências morais, posto que são referências adquiridas a partir do ambiente externo. Também não trataremos da orientação afetiva sexual, entre outras, e nem da interioridade humana, referente à subjetividade. Nossa proposta se define pela problematização em torno do corpo intangível imaterial e as possíveis conclusões a partir da percepção de sua existência. Trata-se da existência imaterial do homem, veículo da potencialidade humana latente, componente da *matérianãomatéria*⁶ que nos habita o corpo, objeto das discussões filosóficas sobre a ontologia do ser, e que encontramos abarcada de maneira condensada na afirmação de que o ‘homem é um ser obrigatoriamente social’.

Durante o exercício de docência na universidade, acostumei-me a repetir a máxima sociológica, antropológica, que afirma o homem como um ser social e por conseguinte um ser cultural.

O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles. (Berger; Luckmann, 1985, p. 36)

6. Apresentando a expressão que contém uma oposição de sentidos propositalmente grifada em itálico para assinalar o emprego da compreensão de Michel de Certeau, autor para quem algumas oposições servem apenas para dificultar a aproximação de nosso pensamento a um entendimento sobre a complexidade de determinados temas, o que limita o conhecimento e institui a compreensão sobre algo que se necessita constantemente refletir.

A realidade da vida cotidiana está organizada em torno do “aqui” de meu corpo e do agora do presente. (Berger; Luckmann, 1985, p. 39)

Se há uma máxima que aglutina uma boa parte dos pesquisadores das Ciências Humanas é o acordo em torno da ideia do homem como um ser que vivencia o processo de socialização, perpassando-lhe toda a existência e durante o qual este adquire linguagem, desenvolve suas potencialidades e se inclui no complexo universo cultural criado por seus semelhantes, adquirindo os sentidos que servirão de baliza para a conduta dos integrantes da sociedade, a cada período histórico e em conformidade com os valores de cada etnia.

Porém, a curiosidade e a motivação para o aprofundamento da compreensão acerca deste significado, se alimentaram da leitura de Paul Ricoeur, quando este vem oferecer as pistas iniciais para aprofundar a possibilidade de esmiuçar a questão e vislumbrar uma nova dimensão do debate. Como afirma o autor, ao sintetizar de maneira objetiva e explícita o enunciado do homem como um ser social e cultural, ele nos diz que o homem é memória e linguagem. Destacamos inicialmente a ponderação feita sobre o lugar de armazenamento da linguagem e da cultura aprendida, pois elas tem o seu lugar de estar. E, este lugar é a memória, uma potência imaterial. Por conseguinte, o homem é compreendido enquanto uma composição entre a matéria que lhe forma o corpo denso e o imaterial que o habita e lhes oferece, quando acionado, os sentidos norteadores para a sua existência, conduta, relações e práticas cotidianas.

Ao retomar Aristóteles, Ricoeur destaca o tema da memória como um debate presente na Filosofia, no estudo sobre a ontologia do ser. Isso para reafirmar que concorda com o entendimento do filósofo grego sobre o fato de que a memória é do passado

(Ricoeur, 2007, p. 35). E lembrar, rememorar, ou saber, são esforços implicados em trazer ao presente aquilo que está ausente, por meio de um trabalho de perlaboração, lembrança ou simplesmente através hábitos. Uma viagem perscrutadora pela protomemória ou memória simples, memória de recordação ou reconhecimento e metamemória, conforme a tipologia oferecida por Jöel Candau em *Memória e Identidade* (Candau, 2018). O autor levanta a indagação sobre se teriam a imaginação e a memória uma conexão, quando ambas atuam como via para a presença do ausente, ou seja, durante o trabalho de elaborar a representação do passado, no presente? E deveríamos considerar essa possibilidade como antagonônica, por se tratar da oposição entre realidade e visão irreal? Uma representação individual e subjetivada daquilo que reside na memória do vivido, apreendida por um sujeito, que elabora e apresenta pela mediação da linguagem ao presente, ao outro, conforme seus interesses, desejos e possibilidades? Seria um exercício de distorção da verdade, reiterando a pouca confiabilidade daquilo que se sabe pela memória dos indivíduos? Ricoeur indica ao pesquisador o exercício metodológico da aplicação da tríade de perguntas: o que lembra, quem lembra, por que lembra? Nos deparamos com uma pista inicial para pensar a memória como parte do corpo que é objeto de disputa da vida política e da teoria, questão à qual retomaremos adiante. É a indicação clara de que o trabalho de recordar obedece e atende à interesses, envolvimento, objetivos outros, não explicitados no conteúdo daquilo que se recorda.

Na sequência, coerente com o objetivo do artigo, nos remetemos novamente ao corpo. Afinal, em qual lugar deste corpo, precisamente, encontramos a memória, este ingrediente constitutivo do saber, alimento da ipseidade, do conhecimento e da identidade de cada um sujeito e de sua individualidade. Todavia, o que nos remete o pensamento reflexivo a uma condição de aporia é a localização da memória no corpo físico do ser humano.

Um lugar imaterial, lugar nenhum, mas presente no corpo onde residem as potências humanas. Fato é que ocorre uma transição entre a memória como faculdade física, cerebral e corporal, marcada por fortes afecções e o registro da lembrança de ideias, sentidos, significados, que se depreendem como imagens e adentram o campo indefinível e pouco objetivado da imaginação durante o trabalho de perlaboração. Seguindo o estilo retórico de Ricoeur, um autor que se anuncia sempre em busca de aproximar os pontos extremos de um debate, nos referiremos inicialmente ao homem interior, chamando à conversa Santo Agostinho para quem a busca por Deus se dá na interioridade do Homem, uma espacialidade específica, um lugar íntimo (Ricoeur, 2007, p. 109). Os vastos palácios da memória, citados no Livro X das Confissões de Santo Agostinho nos conduzem à impressão da existência de um referencial espacial, um armazém de memórias, uma espécie de HD presente no corpo humano, que os estudos da anatomia do cérebro não vem a confirmar a existência. Trata-se aqui do ‘espírito’, ou da ‘alma’ humana, lugar do imaterial, existência atestada do intangível complementar à corporeidade física e material do ser. A obviedade da dúvida está no fato de que subitamente nos confrontamos com a fronteira não mais entre os campos disciplinares das ciências sociais e humanas e as ciências da natureza que se dedicam ao estudo do corpo humano. Neste momento do estudo de Ricoeur sobre a memória, nos deparamos com o encontro entre o discurso teórico e filosófico e o campo teológico das questões espirituais, justamente porque o autor menciona o espírito e a alma como se fossem significados semelhantes. Como se não guardassem em seus conteúdos problemas conceituais e, em algumas vertentes teológicas, até mesmo opostos, vinculados a distintas concepções, com direito a passeios infinitos pelo insondável mundo do indizível, do qual a ciência pouco se aproxima e nem pretende descortinar esse véu,

deixando a iniciativa por exemplo, nas mãos de Blavatsky⁷, entre outros tantos, dedicados a desvendar os temas do dito oculto, por se situarem no campo do invisível, ou da imaterialidade.

E na sequência de tão instigante reflexão, o autor nos conduz à uma conclusão bastante lógica sobre a qual não vislumbro o caminho da refutação. Ao acessarmos as lembranças, no esforço da recordação, nos valemos da linguagem para expressar, dizer, trazer à consciência a presença do passado ausente. O que equivale a afirmar que tudo aquilo que residir em nossa memória, incluindo o conhecimento, o repertório que adquirimos no percurso de nossas vidas, só se expressam mediados pela linguagem, decorrendo desta visão a percepção do homem, um ser social cultural se traduzir como o ser humano, composto de memória e linguagem. Memória, onde ser reservam as lembranças de tudo o que foi vivido: conhecimento, linguagem, acontecimentos, afetos, emoções, visões, fatos, experiências e tudo o mais. A linguagem porque toda lembrança é trazida do passado e da memória para a consciência hoje, somente se for mediada pela linguagem. Diferente disso, não há como comunicar nem como se dar conta do sentido de cada recordação.

Porque Teórico e também Político

Voltamos a Paul Ricoeur (p. 111), citando novamente Santo Agostinho para mencionar a vinculação obrigatória entre dois debates: a memória e o tempo. A menção que Ricoeur faz a passagem do Livro XI de Santo Agostinho: “é em ti meu espírito, que meço os tempos”, aponta *o animus como lugar em que estão as coisas futuras e as coisas passadas. (...) um lugar situado no interior da alma ou do espírito...* (p. 112) apontando o lugar da memória,

7. Helena Petrovna Blavatsky, autora de *Ísis sem Véu*, publicação sobre a história das teologias antigas, uma obra referencial no tema da vida espiritual.

do desejo e a relação destes com o tempo, como fator balizador entre eles e a presença da consciência, identidade e o si, a existência continuada. Atribuições entre as quais podemos incluir a utilização referencial do campo dos simbolismos, compreendido como fornecedor de referências de dominação e submissão na leitura da realidade social, conforme culturas diferenciadas.

A reflexão sobre o tempo, elemento que se evidencia no trabalho de recordar o passado, como se fosse algo pertinente à ordem da natureza, sem grande poder e impacto na cultura e na sociedade pois se trata de um elemento que está dado em sua evidente existência é, todavia, o debate adjacente que vai impactar profundamente a compreensão em torno do que vislumbramos como o grande poder sobre o corpo material: o simbólico relacional.

O alto grau de incerteza que caracteriza o saber e, portanto, o modo de vida das pessoas inseridas numa sociedade de tipo antigo explica-se, em parte, pelo nível de síntese relativamente baixo de seus símbolos conceituais. Os homens das sociedades mais recentes, em regra geral, não têm verdadeira consciência de estarem manejando, em sua vida cotidiana, símbolos decorrentes de altíssimo nível de complexidade tais como “tempo”. (Elias, 1998, p. 138)

Em complemento estendemos a argumentação para destacar o envolvimento de questões teóricas no pensar sobre a parte imaterial que compõe o corpo, ou a essência da espécie humana, o corpo intangível.

Por outro lado, se concordamos com a premissa de que somos memória e linguagem, havemos de nos dar conta de que não há utilização ou construção de uma narrativa cujo objetivo é consolidar uma memória, individual ou coletiva, sem que ocorra também o esquecimento. Isso é próprio do processo de

seleção dos dados que estarão ocupando a cena principal de um discurso, ou de uma narrativa (auto)biográfica. O total dos acontecimentos, dos processos de vivências nunca é narrado em sua plenitude. Tão imprescindível como a busca da lembrança, pela via do processo de recordação, é a seleção dos dados.

Por conseguinte, por esta via de abordagem, nos defrontamos com alguns embates da História, da Ciência Política, e por que não, de todos os demais campos de conhecimento das ciências sociais e humanas. E aceitar como fato que a outra face inseparável da memória é o esquecimento, nos remeterá ao campo antagônico à ambição pela objetividade científica, a pretensão da elaboração das premissas verdadeiras, a imparcialidade, e todo o tipo de outras referências que balizam a produção de um tipo de ciência objetivista. A adoção da perspectiva da representação como fonte para as pesquisas científicas se confronta, da mesma forma, com outras abordagens que flexibilizam, ou que se deixam permear pelo relativismo.

Aqui objeto e método se mesclam e oferecem uma nova via para pesquisas e abordagens sobre a realidade social. A representação social é uma conceituação que admite a não verdade, a imaginação, a criatividade, o preenchimento explícito das lacunas, a narrativa de si como objetos em si mesmos, exemplares de construção narrativa, vinculados de forma inexorável ao momento histórico, a uma conjuntura, a um ambiente cultural, vetores que emprestam sentido ao produto da elaboração descritiva em escala micro, da realidade social.

Tratamos de um paradoxo que contrapõe como campos distintos de perspectivas teóricas, elementos norteadores de pesquisas e discursos teóricos colocando em discussão alguns cânones hegemônicos da vida acadêmica.

Sem concluir, apenas apontando o desafio de estabelecer diálogos entre distintas visões e contrapor possibilidades, ousamos

dizer que a condição humana de ser obrigatoriamente social, por conseguinte, um ser composto de memória e linguagem, nos remete à percepção de que não somente um corpo físico se converte em objeto político, mas igualmente o corpo imaterial é envolvido por disputas teóricas e políticas. Entre as quais se travam os maiores embates, posto que emergem de referências não evidenciadas com a clareza de uma marca material e visível. Para que se perceba por onde escoam sentidos, significados, e as dominações simbólicas, é preciso o trabalho de elaboração teórica, intelectual e política de modo a que os seres humanos se deem conta da efervescência de debates e disputas no bojo das quais sua existência se desenvolve.

Referências

- BARTHES, Roland. **The Fashion System**. Tradução de Matthew War, Richard Howard. California, USA: University of California, 1990.
- BARTHES, Roland. **O Império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna. **Isis sem véu**. São Paulo: Pensamento, 1991.
- CANDAU, Jöel. **Memória e identidade social**. São Paulo: Contexto, 2018.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. A arte de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

CORPO E IMAGEM COMO NARRATIVA POÉTICA NA OBRA DE KILUANJI KIA HENDA

Raquel Vieira da Silva

Este trabalho tem como interesse analisar duas obras do artista Kiluanji Kia Henda, *A poderosa de Bom Jesus* e *Redefining Power*, da série *O Homem Novo*, e seu tensionamento da memória como invenção de um corpo e sua poética. Seu trabalho está diretamente em interesse com a história de seu país, Angola, através do pensamento crítico às relações de poder. Visa compreender a contemplação geopolítica que sua poética carrega, tratando de subverter os lugares de enunciação da história. Utiliza-se do pensamento decolonial como auxiliador nesse processo.

A história de Angola tem muita importância no trabalho de Kiluanji Kia Henda. Seus 30 anos de guerra civil e ainda, os 14 anos de guerra colonial, marcam a história do país através de muita violência. O entendimento do lugar colonial que a Angola ocupou – e ainda ocupa – é o eixo por onde nasce o pensamento crítico do trabalho do artista. Nascido em Luanda em 1979, quatro anos após a independência da Angola como colônia portuguesa, Kia Henda vivencia uma Guerra civil, pós-independência, que durou, em sua totalidade, 26 anos.

O artista tem como exercício ético-estético participar da construção de uma nova história para o seu país, entendendo que se faz necessário analisar e acessar uma memória recente do passado, que está disponível em todo território gerando um conflito temporal. Ao longo dos seus trabalhos utiliza a ficção com dose de humor para expor as problemáticas do pós-colonialismo – os efeitos deixados pelo colonialismo – em Angola, tensionando as

fronteiras, para expor toda ligação global e a influência das potências durante a Guerra Fria nos conflitos da história do país.

Durante o processo de independência, na Guerra Colonial (1961-1974) surgiram três movimentos que combateram o colonizador português: O MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) a Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola) e o FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola). A princípio, tinham como objetivo expulsar os portugueses do país, e assim aconteceu: foram todos retirados. O país foi totalmente esvaziado de seus negócios, logo após a independência ter sido anunciada pelo MPLA, que tinha maior controle em relação às outras duas organizações. Estas tinham diferentes rumos para o país. Houve conflito armado no qual foi necessário para o combate ao colonialismo, porém, cada uma delas teve apoio de outros países em armamentos bélicos. Com isso, Angola teve interferência direta na disputa da Guerra Fria entre os blocos capitalistas e os blocos socialistas. O MPLA teve apoio da União Soviética e de tropas cubanas. A FNLA recebeu seu suporte técnico e armamentista dos EUA e do Zaire. A Unita era um movimento fraco e teve apoio do governo zambiano. Suas divergências sobre o controle do país deram início a um grande conflito armado que durou 26 anos, em que foi dado ao MPLA no final dos conflitos (Santos, 2019).

Auxiliados por Achille Mbembe (2018), pensamos o registro colonial como substrato não somente em sua face de ocupação territorial, mas a partir das marcas de um imaginário complexo de permissibilidade. Em *Crítica da Razão Negra*, o autor versa sobre a fabricação de um negro africano em uma dimensão objetificável e o branco, por sua vez, ocupa o fictício lugar da universalidade e naturalidade. A exploração, tão conhecida em sua forma de trabalho, ganha outras nuances quando analisamos, junto a Mbembe, seu sentido extralinguístico e a conquista do território da imagem e da representação como ferramenta fundamental na articulação de verdades.

Figura 7. A poderosa de Bom Jesus, Kiluanji Kia Henda



Fonte: <https://bit.ly/42IeQzb>. Acesso em: 26 nov. 2022.

O contexto do trabalho fotográfico, *A Poderosa de Bom Jesus* (Figura 7), de 2008, se inscreve numa viagem que Kia Henda faz ao sul de Angola, Huíla, onde há muitos povos tradicionais e uma forte presença de cultura ancestral. O artista faz um trabalho de registro fotográfico pelas comunidades que passa, observa e destaca a considerável influência e marca de uma China

com seus imperecíveis sintéticos, atravessa variadas e insistentes ocorrências publicitárias e assim, seus registros compõem cenários “mais do que podem pensar sobre África” – como manifesta em sua fala no Valongo Festival Internacional da Imagem (2021). É o que sobra, o que não fecha a conta, o que denota surpresa e, logo, desacato ao esquadrinhamento e ao subjugo que o artista tem interesse em prevalecer neste trabalho.

Kia Henda relata que conheceu um grupo de mulheres transexuais numa área de musseque (favela); entre elas estava A Poderosa, uma empresária cerimonialista. Kia Henda propôs que a representassem como uma mumuía, mulher da tribo de mesmo nome, fazendo emergir a África das raízes. As mulheres mumuías são conhecidas por carregarem muitos adornos. É comum o uso de argila nos cabelos. Os homens da tribo usam saias. Na representação da Poderosa, não se encontram seios nus, mas o peito livre; nos pés sapatos de salto alto e o cabelo com penteado não tradicional, ainda assim representativo.

A imagem da Poderosa, então, foi produzida pelo artista na expectativa de um estranhamento, do não habitual. A intenção de Kia Henda é percorrer o caminho embaralhando as formas e os códigos e símbolos, inaugurar o desconforto do inesperado, tecer malhas de significado na justaposição de elementos, explorar uma África de desníveis. Trazemos a ideia de Abdul Jan Mohamed (1998) sobre o colonialismo se estruturar em cima de maniqueísmos, o bom e o mal, o certo e o errado, superioridade e inferioridade. Tal esquadrinhamento é de funcionamento ocidental e o artista demonstra em seu trabalho a intenção do rompimento com essa fruição.

Retorna-se, aqui, ao pensamento de Achille Mbembe (2018) sobre o nome África e as ideias que usualmente acompanham esse léxico. Mbembe evoca a imagem de máscara para pensar a relação ocidental com o termo:

Assim, no drama da vida contemporânea, o nome “África” desempenha justamente a função de uma máscara. Pois, sempre que esse nome é invocado, cada corpo singular é automaticamente recoberto por muitos tecidos opacos. Está na própria essência desse nome convidar a uma operação de apagamento originário e de velamento que compromete a própria possibilidade da linguagem. Mais grave ainda: não será a África o próprio túmulo da imagem, um enorme sacórfago onde a luz é incapaz de se revirar e os membros inaptos para permitir tal deslucamento? (Mbembe, 2018, p. 99)

O artista instiga a reverberação da “mulher africana”, em seu lugar cristalizado e totalizado, importante componente numa África imaginária, romantizada em que não havia “mal”, como a homossexualidade e a transexualidade. A ideia da poética de Kia Henda é fazer revelar indícios de um passado. Se o europeu levou algo à África, não foi a homossexualidade ou a transexualidade, mas a homofobia e a transfobia, o esquadrinhamento qualitativo de comportamentos, ideias. Então o artista propõe que a melhor forma de resgatar a memória, é através da imanência da vida, do que se instaura.

Para Kia Henda dizer que tudo é ficção no sentido da proposição não é exagero. Com *A Poderosa*, ele a convida a performar, propõe a uma nova forma de fotografia etnográfica, a não esperada, convida-nos a um novo olhar. A arte/a poética, permite uma ficção, “poder mentir sem ser chamado de mentiroso”, como traduz em sua fala no Valongo Festival Internacional da Imagem, em 2018. Ele usa a criação a um serviço ético: criar formas de perceber o mundo reescrevendo a história a partir de um compromisso com a liberdade.

Leda Maria Martins, sobre sua compreensão de tempo espiralar (2021), revela que este precisa de corpo em movimento para acontecer. Indica o corpo como um campo de força que contempla o saber de forma mais que a linguagem:

A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal - movimento, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc. - a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. (Martins, 2021, p. 130)

As estratégias contra as amarras que discursos ocidentais apresentam em formatações de identidade, para Kia Henda podem ser estabelecidas com o corpo: um corpo múltiplo através da performance, que se desfigura, se relaciona, produz novos sentidos e que, assim, provoca suas rotas de fuga para não ser capturado. Contra a pobreza de um produzir identitário, o caminho é o corpo.

Assim como em *O Homem Novo*, quando convida os amigos a performar no lugar de cânones monumentais destituídos: é tudo forjado. Instiga a revisão histórica através do humor. Para entender esse trabalho, é preciso contextualizar: esculturas foram depositas após a independência do país, num gesto claro de rompimento com a submissão política portuguesa, através de uma deposição iconográfica, inspirado num movimento sul africano chamado *Rhodes Must Fall*⁸.

Em *Redefining Power* (Figuras 8 e 9), série constituinte de *O Homem Novo*, Kia Henda propõe um deslocamento da figura do mártir, canonizado em monumento, com a interpelação da figura

8. Esse movimento, como o sugere o nome (Rhodes tem que cair), refere-se a destituição do monumento em homenagem a Cecil John Rhodes, na Universidade da Cidade do Cabo. O homem representado fazia parte de uma elite racista e colonialista e a problematização desta representatividade pelos estudantes culminou no protesto de derrubada da estátua, em 2015. O movimento inspirou e vem inspirando correntes ativistas ao redor do mundo, pensando um sentido de história e sua representatividade através da materialidade monumental (USP, 2020).

humana real, cotidiana, do cidadão angolano. No lugar do objeto vazio, o artista reconstrói a função do monumento com a criação da escultura no campo ampliado da arte. Utilizou-se de pedestais vazios há cerca de trinta anos e convocou amigos para performar. Sugere o lugar usualmente atribuído ao cânone e ao bélico sendo ocupado por representações afetivas. A relação conceitual sobre identidade que o artista traz aqui é a experiência viva da história sob a demanda do exemplo idealizado e, com isso, o deslocamento da própria interpretação de história. Em última análise, usando a arte como método, o artista propõe a instauração do presente e sua criação em ato. Sua intenção não é avivar o colonialismo, segundo Kia Henda, mas analisar tais estátuas numa analogia a cidadãos “estrangeiros com vistos expirados”.

Kia Henda nos provoca a pensar, será que não existem intenções por trás das fotografias etnográficas? Quando ele identifica isso, é a forma de pensar que toda nossa história é forjada. Então, ele realça isso, traz à superfície. Compõe cenários e estéticas. Através da forma indica a força dos elementos. Preza por um paradigma ético.

Figura 8. Kiluanji Kia Henda, Redefining The Power III (Serie 75 with Miguel Prince), 2011. Série fotográfica impressa em alumínio, 80 x 120 cm (cada). Galleria Fonti. Nápole



Fonte: <https://bit.ly/3ljwgKA>. Acesso em: 26 nov. 2022.

Figura 9. Kiluanji Kia Henda, Redefining The Power I (with Shunnuz Fiel), 2011



Fonte: <https://bit.ly/3pJxwQF>. Acesso em: 26 nov. 2022.

A ideia de Kia Henda de que os maiores legados da história não são monumentos, construções, patrimônios, instituições de memória, mas o próprio povo, a gente viva, não os mortos. Ele pergunta como podemos sobreviver às ausências? Como sobrevivemos sem a ordem do discurso do certo e errado? Como sobrevivemos sem a subjugação dos senhores? É justamente nesse ponto que trago a ideia de Juliano Gadelha (2019) sobre as rotas de fuga – só permanece o que está vivo e o que está vivo é o que não se captura, o que não se consome.

Essa ideia aproxima-se do pensamento de Édouard Glissant (2021): para o autor, a relação é outro ponto fundamental de seu pensamento e este serve como colaboração para pensar que estar com o Outro sem se fundir passa por uma definição-nomeação. Como pensar isso através da ética que o autor apresenta? Ele fala do conceito de opacidade que preserva o que não pode ser entendido no espectro da alteridade. Algo por onde não passa a luz, não é elucidado, pode se transformar, não ser aprisionado.

Descobrir os processos de vitalidade, pois só assim se decupa o que não se deixou ser aprisionado. Colocar-se ativamente, perceber o que não foi capturado. E essa ideia se pode aproximar da de Kia Henda quando ele diz, em entrevista à AAPA (2021), que “perceber o que queremos celebrar e o que não queremos celebrar”.

Referências

GADELHA, José Juliano. O Sensível Negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, v. 9, n. 4, p. 1-24, 2019.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 256 p.

INSTITUTO. **INSTITUTO | AAPA convida Kiluanji Kia Henda (entrevista)**. Youtube, 13 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3MglOEQ>. Acesso em: 27 set. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

MOHAMED, Abdul Jan. The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference. *In*: GATES JR., Henry Louis (ed.). **Colonialist Literature em Race, Writing, and Difference**. Chicago: Universidade de Chicago, 1998.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. Kiluanji Kia Henda: Ficção, Ironia, Desconstrução. **Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras**, v. 5, n. 9, p. 60-69, 2014.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura Hip-hop e os inimigos políticos da Nova República**. Campinas, SP: [s.n.], 2019.

USP (SP). Jornal da USP. **Monumentos colonialistas são alvo de confrontos**: Giselle Beiguelman comenta que essas formas de contestação tensionam os apagamentos da memória. Leila Kiyomura, 15 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3MvZEj7>. Acesso em: 29 jun. 2021.

VALONGO FESTIVAL INTERNACIONAL DA IMAGEM 2018. **Viajando para o sol durante a noite (Kiluanji Kia Henda)**. Youtube, 29 de maio de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3pQAzGU>. Acesso em: 27 set. 2022.

CAPÍTULO 2
AS REEXISTÊNCIAS DO CORPO
NO CAMPO DA ARTE

NISE DA SILVEIRA: ENTRE A ARTE E O AFETO

Renata Linhares de Araújo

Este trabalho foi desenvolvido a partir de uma apresentação feita no webnário Corpo Político no ano de 2021, realizado por meio do Coletivo Identidade Visual, vinculado à UERJ de São Gonçalo. A apresentação intitulada Nise da Silveira: Entre a arte e o afeto, fez parte da mesa: As re-existências do corpo no campo da arte, teve como objetivo demonstrar o desenvolvimento do trabalho de Nise da Silveira que revolucionou o tratamento psiquiátrico sendo contrária aos métodos usuais da psiquiatria na década de 1940, usando assim, a arte e afetividade como novos meios conceber a expressão do ser tirando as mordanças de um inconsciente reprimido. A pesquisa aponta as contribuições da médica para a humanização da saúde mental no Brasil.

Os olhares sobre cientista foram construídos tendo como foco sua caminhada como militante comunista, rebelde e revolucionária. A cientista dizia que “por baixo da pele havia uma cangaceira” justificando, assim, sua luta e persistência em não aceitar a violência das práticas médicas em 1942, como o eletrochoque, lobotomia, choque de cardiazol ou de insulina e acreditando que o melhor caminho era o afeto. A psiquiatra foi uma estudiosa que adentrou em diversos campos do conhecimento para aprimorar sua terapêutica e dentre esses estudos estavam a filosofia, literatura, mitologia, psicanálise, psicologia analítica entre outros. De acordo com a própria, “Saber não se retém, saber se difunde” e se considerava “uma pessoa curiosa do abismo”. A alagoana revolucionou o tratamento psiquiátrico, sendo contrária aos métodos usuais da psiquiatria na década de 1940. Apostou nas manifestações do inconsciente, no afeto catalisador,

nos coterapeutas entre gatos e cães, na pintura e modelagem, e introduziu a afetividade na sua forma de tratar as doenças mentais. Segundo Karoline Stoltz Schleder e Adriano Furtado Holanda (2015), a médica concebeu um tratamento novo, embasado no afeto, o qual nomeou como “emoções de lidar”.

Aprofundando um pouco sua trajetória, Nise da Silveira nasceu em 15 de fevereiro de 1905, sendo filha única. Seus pais eram Faustino Magalhães da Silveira e Maria Lídia da Silveira; o pai era professor de matemática e a mãe, pianista. De acordo com Luiz Carlos Mello (2014, p. 11), a casa que Nise cresceu era frequentada por artistas e intelectuais. Segundo Paula Barros Dias (2003, p. 50) a influência de seguir a carreira de medicina se deu através da admiração intensa pelo pai que, naquele momento, lecionava para um grupo de rapazes que haviam se decidido estudar na Faculdade de Medicina da Bahia. Iniciou os estudos na Faculdade de Medicina da Bahia em 1921, aos 16 anos e dentre 157 estudantes, era a única mulher.

Figura 10. Nise entre seus colegas de turma 1926. Fotos de formandos da Universidade de Medicina da Bahia



Fonte: Mello, 2014.

Graduou-se em 1926, e apresentou sua tese intitulada: “Ensaio sobre a Criminalidade da mulher no Brasil”. Após a morte do pai, mudou-se para o Rio de Janeiro com o marido Mário Magalhães da Silveira, que era seu primo e colega de turma na faculdade; se mantiveram casados até a morte deste, em 1986. Em 1933, Nise finaliza sua especialização em psiquiatria com estágio em neurologia na clínica de Antônio Austregésilo Rodrigues de Lima, um grande psiquiatra que trabalhava no Hospício Nacional de Alienados e cujos estudos envolviam não apenas a neurologia, mas criminologia, psicanálise e psicoterapias.

Esse contato contribuiu para a aproximação de Nise com uma ampla área de investigação que englobava psicanálise, neurologia e psiquiatria. Antônio Austregésilo a inscreveu no concurso público para psiquiatria e ela foi aprovada. Segundo Luiz Carlos Mello (2014, p. 12), começando a trabalhar no Hospital da Praia Vermelha no Serviço de Assistência a Psicopatas e Profilaxia Mental, a médica se indignou com a forma como os seus colegas expunham os pacientes e muitas vezes os descreviam de maneira equivocada. Assim, a própria argumentava que aprendia mais com os doentes ao percorrer os corredores do Hospital do que nos tratados de psiquiatria. Dessa forma, se adaptava melhor às aulas de psicanálise que frequentava na Praia Vermelha, ministradas por José Carneiro Ayrosa.

Nise da Silveira mudou o olhar sobre as práticas violentas vigentes na medicina em 1940 e passou a usar a arte como fonte de expressão do mundo interno e afetividade. Ao se mudar para o Rio em 1927, morou em Santa Teresa e teve como vizinho o poeta Manuel Bandeira e o líder comunista Otávio Brandão responsáveis por fazê-la ter contato com a leitura Marxista e a frequentar algumas reuniões do Partido Comunista Brasileiro, o que não durou muito tempo, pois devido a falta de tempo foi expulsa e acusada de trotskismo. Antes de iniciar seu trabalho no Hospital

do Engenho de Dentro em 1942, havia passado para um concurso no Hospital da Praia Vermelha onde acabou sendo denunciada por uma enfermeira por conter livros comunistas e ser presa pela ditadura do estado Novo. A médica ficou presa entre 1936-1937 no presídio Frei Caneca. A Polícia Política e Social (DPPS), da Era Vargas, foi responsável por prender Nise entre outras figuras de destaque da época. Assim, neste período entrou em contato com o escritor Graciliano Ramos e as militantes comunistas Olga Prestes e Elisa Berger, que se encontravam igualmente presas pelas mesmas denúncias. Graciliano tornou-se seu grande amigo – fazendo de Nise um dos personagens do clássico *Memórias do Cárcere*, que narra justamente este momento. Sonia Maria Marchi de Carvalho e Pedro Henrique Mendes Amparo (2006), afirmam que o período de prisão a influenciou durante e posteriormente em suas questões pessoais, profissionais e, sobretudo, em seu olhar sobre a loucura, ou seja, a experiência contribuiu para a sua concepção de liberdade e posteriormente no desenvolvimento seu trabalho com os pacientes internados no hospital psiquiátrico.

Após ser liberada pela polícia em 1937, viveu em exílio pelo Brasil retornando ao serviço público apenas em 1942, começando seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, mas o que não sabia era que a psiquiatria, durante seu período de afastamento, passou por mudanças violentas. Ao se deparar com procedimentos como eletrochoques, coma insulínico e lobotomia, a alagoana se rebelou e acabou sendo transferida para a área de terapia ocupacional, o que significava, na época, colocar os pacientes para trabalharem limpando o hospital como “atividade” o que profissional também não concordava. Nise em entrevista a Gullar, como podemos analisar, descreve o porquê de ter sido contra a psiquiatria em voga nos anos de 1940:

Durante esses anos todos que passei afastada, entrou em voga na psiquiatria uma série de tratamentos e medicamentos novos que antes não se usavam. Aquele miserável daquele português, Egas Moniz, que ganhou o prêmio Nobel, tinha inventado a lobotomia. Outras novidades eram o eletrochoque, o choque de insulina e o cardiazol. Fui trabalhar numa enfermaria com um médico inteligente, mas que estava adaptado àquelas inovações. Então me disse: “A senhora vai aprender as novas técnicas de tratamento, vamos começar pelo eletrochoque”. Paramos diante da cama de um doente que estava ali para tomar eletrochoque. O psiquiatra apertou o botão e o homem entrou em convulsão. Ele então mandou levar aquele paciente para a enfermaria e pediu que trouxesse outro. Quando o novo paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico disse: “aperte o botão”. E eu disse “Não aperto”. Aí começou a rebelde. (Gullar, 1996, p. 46-47)

A frase “não aperto” revela o exato momento que “aí começou a Rebelde” Nise da Silveira que ia contra toda forma violência apresentada pela medicina da época. De acordo com Nise da Silveira (1992, p. 11) os psiquiatras estavam diante de um clima que prioriza a opinião cartesiana e citado Capra a médica sustenta seu ponto de vista em que os médicos se concentravam em descobrir as causas orgânicas das perturbações mentais ao invés de se concentrarem em buscar compreender as dimensões psicológicas da doença mental. As investigações bioquímicas e o modelo médico tradicional e sua base cartesiana da época revelavam os tratamentos extremamente agressivos que a psiquiatra não queria admitir e muito menos concordar.

Em 1946, fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e mesmo tendo seu ofício desacreditado pelos outros médicos, persistiu e transformou aquele ambiente através da arte como forma

de expressão e afetividade. Em 1952, a médica com o auxílio dos seus colaboradores fundou o Museu do Inconsciente, localizado na rua: Ramiro Magalhães, 521 – Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, situado no atual Instituto Municipal Nise da Silveira, antigo hospital psiquiátrico Pedro II. As atividades de expressão livres oferecidas pelo museu abriram um caminho para o que a médica chamava de “A Emoção de Lidar” uma rota para não apenas para a expressividade como também a criatividade. Além disso, as novas oficinas, tais como pintura e modelagem, favoreciam o acesso às problemáticas internas. Em 1956, surgiu a Casa das Palmeiras, atualmente localizada na rua Sorocaba, em Botafogo. O espaço tem como objetivo reintegrar os clientes à sociedade e se tornando outro legado importante da psiquiatra. O museu representa uma instituição diferente da maioria que conhecemos, funciona como um “museu vivo” onde os clientes (pacientes que eram chamados de maneira mais respeitosa por Nise da Silveira) produziam no atelier suas obras de arte, sendo também uma forma de acesso ao mundo interno, ou seja, suas problemáticas inconscientes que contribui para estudo de casos clínicos e suas variações ao longo do tempo auxiliando no processo de cura. Entretanto, a Casa das Palmeiras que também funciona até os dias atuais, sendo ambas as instituições sem fins lucrativos que contam com a ajuda de seus apoiadores como “a sociedade de amigos do museu” e a Casa conta com os fundos arrecadados das oficinas, palestras e doações ofertadas por seus membros apoiadores. A Casa das Palmeiras visa desde sua fundação a reintegração do paciente à sociedade visando que este não se sinta desamparado sem a mediação de um “afeto catalisador”, uma figura que lhe ofereça um ponto de apoio, segundo postulada a própria Nise. Além disso, é uma instituição que oferece as oficinas que a doutora Nise havia criado na seção de terapêutica ocupacional e passou a ser operada no atelier do Museu e

logo para fora dos muros do hospital, sendo a Casa um ponto essencial de segurança e apoio aos seus frequentadores sendo uma forma de reencontro, tendo voluntários sem roupas de médicos que buscam auxiliam os clientes durante as atividades propostas e ofertar um ponto de apoio.

Além disso, o contato entre Nise da Silveira com Carl Jung, um psiquiatra suíço em 1954, iniciou uma troca de cartas bastante enriquecedora. Após interessar-se pelas mandalas nas obras dos pacientes, a médica contrapôs os tratamentos psiquiátricos da década de 1940. Analisando assim, as mandalas figuras conhecidas como de origem oriental com formas circulares associadas ao equilíbrio e a busca pela cura. Podemos, analisar que não apenas o sonho manifesta o inconsciente como foi proposto pelo pai da psicanálise Sigmund Freud, mas de acordo com os estudos de Nise, essas formas circulares também. A médica analisou mediante a troca de cartas com Jung que as figuras pintadas pelos clientes seriam mandalas e que essas imagens circulares eram uma maneira que os esquizofrênicos encontravam de se reorganizar, sendo uma forma de arquétipo que agia para reequilibrar a psique. Posteriormente, o médico Suíço ofereceu uma bolsa de estudos no Instituto Carl Gustav Jung para a médica que estudou uns anos em Zurique. O fundador da psicologia analítica a influenciou a estudar mitologia para auxiliar no processo de compreensão das obras dos clientes, influenciando também na criação do Grupo de Estudos Carl Jung, ministrado por Nise até 1968.

Nise chamava os pacientes de ‘clientes’, um jeito mais respeitoso de tratá-los que buscava os afastar do olhar preconceituoso sobre a loucura, permitindo outro olhar sobre essas pessoas. Analisamos que Nise estudava o inconsciente a partir das obras dos seus pacientes, esses que também se destacaram como os artistas do Engenho de Dentro dentre os mais citados estão: Adelina Gomes, Octávio Inácio, Emygdio de Barros, Raphael

Domingues e Carlos e Pertuis. O crítico de artes Mário Pedrosa foi um importante parceiro na trajetória de trabalho da psiquiatria e curador na divulgação das obras dos artistas do Engenho de Dentro. Entretanto, Nise argumentava: “A psiquiatria firma os pés na palavra e quer traduzir tudo em palavras, ninguém está pretendendo desmerecer as palavras mas há muitas outras maneiras de comunicação, então nos lançamos aos estudos das imagens”. De acordo com Ivonise Aglaé [2017], médica utilizava a arte no tratamento dos internados, ao invés dos métodos tradicionais da época, “trocando eletrochoques, lobotomia, camisas de força e banhos frios por pincéis, tintas, argila, papéis e cores, liberdade de expressão e tons de um inconsciente reprimido e amordaçado”. O mundo interno dos pacientes considerado inatingível, é expresso assim, através das atividades da terapêutica ocupacional e acessado por meio das artes plásticas.

Figuras 11 e 12. Retratam Nise da Silveira e Adelina Gomes e Raphael Domingues



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente.

Figura 13 e 14. Jung e as mandalas em visita ao Museu de Imagens do Inconsciente



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente.

Concluindo, Nise ministrou cursos e fez exposições, sempre divulgando seus estudos e os compartilhando com quem quisesse se juntar a causa, seus apoiadores pertenciam a diversas áreas do conhecimento o que nos permite analisar que tanto na sua trajetória de vida quanto o seu trabalho foram permeados pela interdisciplinaridade. Em 1979-1981 exerceu a função de supervisora científica do projeto de treinamento terapêutico para manutenção das atividades do Museu.

Nise da Silveira faleceu aos 94 anos, inspirado nas novas maneiras de se conceber o tratamento psiquiátrico, sendo referência na humanização da saúde mental no Brasil e no movimento de luta antimanicomial. Além disso, lançou alguns livros intitulados: *Jung: vida e obra* (1968); *Imagens do Inconsciente* (1981); *Casa das Palmeiras: A emoção de lidar - Uma experiência em psiquiatria* (1986); *O mundo das imagens* (1992); *Cartas a Spinoza* (1995); e *Gatos - A Emoção de Lidar* (1998).

Referências

AMARANTE, Paulo (Coord.). **Loucos pela vida**: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

CASA das Palmeiras. Disponível em: <https://bit.ly/3MAbRDu>. Acesso em: 13 set. 2022.

DIAS, Paula Barros. **Arte, loucura e ciência no Brasil**: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente. 2003. 170 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

GULLAR, Ferreira. **Nise da Silveira**: uma psiquiatra rebelde, 1996.

HORTA, Bernardo Carneiro. **Nise**: arqueóloga dos mares. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MAGALDI, Felipe Sales. **Mania de liberdade**: Nise da Silveira e a humanização da saúde mental no Brasil. Editora Fiocruz, 2020.

MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira**: caminhos de uma psiquiatra rebelde. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2014.

PEREIRA, João A. Frayze. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. **Estud. av.**, São Paulo, v. 17, n. 49, Sept./Dec. 2003.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

ENTRE PARTILHAS E AFETOS: QUILOMBISMO E TEATRO NEGRO EM SÃO GONÇALO

Gabriel Farias Mendes

Introdução

Não existe nenhum aspecto inédito quando se afirma que pensar e produzir arte no Brasil é uma experiência de extrema complexidade, para dizer o mínimo. Os obstáculos que impedem o artista de alcançar uma utópica plenitude em seu fazer são inúmeros e, infelizmente, companheiros de uma grande parcela de indivíduos que decidem dedicar suas vidas a pesquisas e práticas relacionadas às mais diversas linguagens da arte. O que se faz necessário, então, é refletir sobre esses obstáculos e buscar entender como o artista dialoga com esse eles, assim como superá-los.

Afirmar que um indivíduo dedica sua vida à arte pode, no primeiro instante, parecer uma hipérbole, entretanto, quando uma reflexão um pouco mais atenta e próxima é feita, percebe-se que não há exagero em afirmar que para manter se artista é fundamental entender que as linhas que separam “aquilo que você é” e “aquilo que você faz” são tênues. Não se trata de abdicar de sua existência em prol da arte, e sim entender que as duas serão amalgamadas, fundidas em cada passo, em cada respiro e em cada gota que sai do seu corpo, seja de lágrima ou de suor.

Não é possível, porém, pensar que os mares das artes são os mesmos para todos aqueles que decidem descalçar seus pés e banhá-los nessas águas. Em uma sociedade tão diversa, seria um tanto ingênuo imaginar que os atravessamentos relativos a uma vida em artes seriam os mesmos para todos. Ainda se observam abis-

mos que separaram os diversos contextos de produção artística e esses se articulam (e são articulados) para contribuir com a manutenção de um quadro social em que o acesso à cultura e ao conhecimento permanecem sendo um privilégio de uma elite que segue ocupando de maneira majoritária tanto o lugar de artista quanto o lugar daquele irá dialogar com a arte que é colocada diante dele. Almeida (2019, p. 31) afirma que “as instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos.” Refletir sobre a cor da pele desse grupo privilegiado é fundamental para que se entenda como as barreiras que impedem o exercício da arte são mais sólidas para uns do que para outros. Em cada esquina do Brasil, o racismo estrutural (Almeida, 2019) faz com que alguém durma na calçada. E assim como os privilegiados têm uma cor, esses sob os cobertores também possuem. A pele preta sempre foi um critério de seleção para decidir o que um determinado indivíduo terá ou não acesso. Assim como também é critério para as abordagens policiais por todo o território brasileiro, que observa na pele preta uma ameaça contra a sociedade.

Sobre trajetórias, partilhas e arte

Eu sou um homem preto de 31 anos, nascido e criado na cidade de São Gonçalo, cidade da região metropolitana do estado do Rio de Janeiro. Minha cidade possui hoje mais de 1 milhão de habitantes e é, por isso, o segundo maior colégio eleitoral do estado, perdendo apenas para a capital. Fiz a maior parte de minha educação em escolas do meu município, estudando apenas as duas últimas séries do ensino médio na cidade vizinha, Niterói. Minha formação em Letras, com ênfase em Literaturas, também foi feita nessa cidade, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, um *campus* totalmente dedicado a cursos de licenciatura.

tura. Mas antes de me tornar professor, eu me tornei artista. Meu encontro com a arte foi a experiência que determinou o curso de minha história. Eu, um menino preto, morando em um bairro sem muitos recursos, descobri no curso de teatro da minha escola um divertimento que hoje, vinte anos depois, se constitui como uma profissão. Uma construção familiar sólida e repleta de afeto e a minha relação com o teatro foram decisivos para que um dia eu estivesse na capa de um jornal com um sorriso aberto, em frente a um teatro, estreando um espetáculo para as infâncias que tinha como principal objetivo celebrar a nossas raízes ancestrais. Alguns outros vizinhos, de idade próxima e com a mesma cor da pele, ocuparam os jornais com cabeças baixas e mãos presas. Alguns, ainda, de olhos fechados.

O que me move na escrita deste texto são questionamentos que constituem meu corpo e minha história. Trinta e um anos e vivo, sigo fugindo das estatísticas que perseguem os da minha idade e cor. O que ocorreu em minha trajetória e me manteve vivo e me fez alcançar os espaços que constantemente dizem para nós que não nos pertencem? E ainda, por que eu, enquanto artista, sigo fundindo arte e vida se reconheço de maneira muito evidente tudo aquilo que se estabelece como meio de afastamento entre a minha arte e esses espaços em que insisto em desejar ocupar?

Observando minha história com a arte (e entendo como uma história de vida), alguns momentos me ajudam a esboçar possíveis respostas para essas e outras perguntas. O fato de uma mulher preta ter sido minha primeira professora de teatro e me dizer que eu seria diretor de teatro é com certeza um momento de grande importância para essa narrativa. Porém, há outro fato que levou minha vida a um ponto de onde eu não pude voltar depois que ultrapassei. Foi caminho sem volta, e que bom que assim foi.

Era 2014. Eu estava trabalhando na organização de um festival de cenas curtas em São Gonçalo. A equipe de trabalho era

basicamente composta de amigos. Estava ali feliz e realizado por poder produzir arte na minha cidade e com pessoas que eu sabia que compartilhavam comigo a alegria de estar ali. Àquela altura, eu já compreendia que fazer arte em São Gonçalo era tarefa para guerrilheiros e que estávamos o tempo todo nas trincheiras. O que eu iria descobrir mais a frente eram as dificuldades de fazer teatro, em São Gonçalo, sendo uma pessoa preta. É importante dizer aqui que se reconhecer como uma pessoa preta não é algo óbvio. Existe um momento, uma confluência de situações que vão te encaminhar a esse lugar na sua história. Para muitos, infelizmente, esse momento demora mais ou às vezes ele nem chega de fato.

Nesse festival, nasceu em mim e em outros artistas da organização do evento o desejo de voltar a criar. Acredito que por estar vivendo dia após dia em um festival de teatro como produtores, sentimos a necessidade de estar também como artistas. A oportunidade viria dali a poucos meses, em festival chamado Niterói em Cena, grande festival da cidade vizinha. A sala de ensaio nos chamou mais uma vez e decidimos ouvir o seu chamado. Começamos, então, uma investigação sobre aquilo que iríamos produzir para o festival que se aproximava. A busca foi primeiro nas literaturas de sempre: obras clássicas, narrativas conhecidas por nós e presentes em nossos acervos e em nossos repertórios. Literaturas europeias apenas, e que sempre foram vistas por nós como únicas, fundamentais e definidoras daquilo que era bom para ser encenado. Depois foi preciso olhar para nós para continuar essa busca, até então, sem sucesso. O Niterói em Cena de 2014 teria uma mostra dedicada ao teatro pensado para crianças e adolescentes e desde que pensamos em participar, decidimos que era nessa mostra que iríamos nos inscrever. Até hoje me questiono por que decidimos por esse recorte e sigo acreditando que os *Ibeji* queriam dançar para os *erês*. E os orixás gêmeos fizeram que a história de como eles enganaram a morte

chegasse até nós. Esse *itan* chegou até meus ouvidos anos antes, quando um amigo que é artista e psicólogo foi a um congresso de sua área e me disse ter ouvido uma história que o fez lembrar de mim. Era essa e foi esse mesmo artista que me lembrou dessa história nesse momento em que buscávamos o próximo passo. Os *ibeji* já tinham dado esse passo por nós e nem sabíamos. A sala de ensaio (às vezes o pátio de uma escola pública) foi o espaço para que quatro artistas pretos da cidade de São Gonçalo se encontrassem com as suas crianças e ao mesmo tempo com as suas ancestralidades. Tínhamos apenas a nós mesmos e o desejo. Seguimos por semanas de trabalho intenso e solitário. A estética era nova para nós e o desafio se agigantava a cada encontro. Seguimos resistindo e enfrentando nossas dúvidas sobre se de fato aquilo que estávamos construindo era para as crianças. Não estávamos fazendo o teatro dito para criança que sempre assistíamos, havia ali uma diferença estética e temática de tudo que sempre observamos ocupar os palcos. Mas aquilo falava sobre nós e transformar aquele *itan* em teatro era um ato de resistência e um carinho em nossa pele. Afirmo isso hoje, mas não tínhamos essa visão enquanto criávamos.

Fomos, então, ao festival e de lá saímos vitoriosos. Olho para o troféu em minha estante enquanto escrevo esse texto e sorrio, pois escrevo esse texto porque esse troféu está ali em minha estante. Nasceu ali o projeto que me transformou minha carreira enquanto artista de teatro, me fez entender que sou um homem preto, que o mundo me vê assim e isso gera inúmeras questões que atravessam minha existência e meu corpo e que me trouxe hoje a um programa em pós-graduação em Artes em que reflito e pesquiso sobre como fazer um teatro negro para as infâncias.

Foi preciso que corpos pretos se encontrassem e percebessem que era necessário buscar uma forma de celebrar sua história e de apresentar isso para todos aqueles que cruzassem nossos cami-

nhos. Seguimos assim por oito anos e desenvolvemos uma trilogia de obras teatrais que apresentam o universo dos orixás para as crianças. Alcançamos territórios dentro e fora de nós e percebemos que sozinhos nada disso seria possível. Seria preciso resistir.

Sobre quilombismo, ancestralidade e teatro

Fazer o exercício de olhar para o passado é fundamental para se entender o presente. Tal prática se mostra ainda mais importante no que tange o indivíduo negro inserido em uma sociedade como a nossa. O passado nos foi negado e apagado pelas forças da colonização, que não só dizimaram nossos corpos, como também travaram uma batalha com aquilo que se constituía como nossa história (Gonçalves, 2007; Stella, 2010).

Não é possível hoje pensar que isso também não se relaciona com a produção de arte e nesse caso específico, a produção teatral. Para resistirmos e continuarmos produzindo nossa arte e falando sobre nossas questões, é necessário que uma articulação seja feita e que sejamos cada vez mais donos dos nossos próprios discursos, ocupando lugares de lideranças e trazendo outros de nós para também ocuparem esses espaços.

Nesse sentido, ao pensar em um teatro centrado em temas relacionados à negritude nos dias de hoje não se pode ignorar um legado que nos foi deixado. A partir desse pensamento, olho para a figura de Abdias Nascimento como um ancestral que merece ser referenciado sempre que possível, assim como o Teatro Experimental do Negro, que foi início para um caminho de luta diária no que tange o fazer do artista de teatro. Nas palavras do intelectual, o Teatro Experimental do Negro

se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e nega-

dos por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização do negro no Brasil, através da educação da cultura e da arte. (Nascimento, 2005, p. 210)

A partir das reflexões sobre os objetivos do TEN, é possível entender que estamos falando de uma forma de construir espetáculos que colaboram com o protagonismo do negro dentro e fora dos palcos. Nesse caso, essa produção teatral recebe a nomenclatura de “*teatro negro*” e pode ser entendida “como o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (Lima, 2011, p. 82).

É possível entender, então, o Teatro Negro como um ato de resistência dentro de uma sociedade que nos combate a cada instante. Resistir sempre fez prática diária na história da negritude no Brasil e se manifesta nos mais diversos contextos, assim como a opressão e a violência. Em minha experiência como artista preto de minha cidade, percebo que o encontro com outros artistas pretos parceiros dialoga de algumas formas com movimentos de outros pretos que, no passado, precisaram se reunir para se manterem existindo. Tal reflexão nos direciona às práticas das organizações quilombolas que até hoje se mantêm vivas na luta contra as múltiplas opressões que a elas são dedicadas.

Segundo Beatriz Nascimento (2018), o conceito de quilombo se origina de uma instituição angolana em um momento histórico anterior à diáspora e que ao longo dos séculos ganhou outros significados em terras brasileiras até chegar ao entendimento atual como prática de resistência. A autora afirma que:

Compreendendo o quilombo em seu sentido histórico, diríamos que ele se transformou num instrumento ideológico e num sistema social alternativo. É importante, pois, que se reproduza sua trajetória para o entendimento de seu aparente desaparecimento da História do Brasil a partir do final do século XIX e das sobrevivências ou diferenças que ele projetou no século XX. (Nascimento, B., 2018, p. 303-304; 307)

Entender a ideia de quilombo como apenas um espaço em que negros fugidos daqueles que os escravizavam se reuniam e se escondiam é se afastar, inclusive, de um pensamento difundido em muitas salas de aula pelo país. Lembro-me de uma aula durante meu ensino médio em que uma professora falava sobre a questão dos quilombos e basicamente criticava a postura dos negros ao tentarem de alguma forma fugirem daquela realidade. É importante ressaltar que essa professora é fruto de uma sociedade que aprendeu apenas a contar a história pelo olhar do colonizador e que reproduz essa narrativa como uma verdade inquestionável, como uma história única (Adichie, 2009).

Naquilo que tange a legislação brasileira, a Constituição Federal de 1988 trouxe em seu texto a proteção aos povos quilombolas no Brasil e o Decreto nº 4.887 de 2003 define os quilombos como “grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida” (Brasil, 2003). Essa perspectiva conversa com a ideia de que o quilombo vai muito além de um lugar para se esconder e entende esse território com um espaço de manutenção de práticas ancestrais.

Esse território planta suas raízes na necessidade de se unir para se manter vivo. Seria, então, o Quilombismo (Nascimento, 2002) uma forma de articulação do povo preto para conseguir

viver de maneira plena em uma sociedade que insiste em dizimar nossos corpos.

Essa prática de resistência se observa em diversos contextos sociais, inclusive no que se refere a grupos e artistas de teatro que colocam no centro de suas pesquisas e práticas temáticas que atravessam sua existência, dentro e fora da arte. Hoje, em 2022, continuar seguindo os passos de Adias Nascimento e fazer do palco um espaço para discussões urgente sobre o que ser negro é investir na falência da colonização mental eurocentrista (Nascimento, 2002).

Considerações finais

Entrar em uma sala de ensaio durante meses rodeado de outros artistas pretos foi e é um ponto fundamental em minha caminhada. Nossas vivências sempre foram alimento para as escolhas que fazemos ao longo do processo de construção de um espetáculo teatral. Digo ainda que o corpo se coloca no espaço de outra forma, se sente mais seguro. Acredito que isso ocorra pelo falo de nos sabermos juntos, por entendermos que o corpo do outro entende a dor do meu corpo e os caminhos dele até ali. Porém, antes de tudo, com os pés no chão, fazemos desse território nosso quilombo, em que nos dedicamos a celebrar nossos mais velhos, nossos caminhos e nossas vitórias. É um tempo que passa na batida do atabaque e no sorriso largo que preenche os espaços que antes eram apenas de dor.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. O **Perigo da História Única**. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento Technology, Entertainment and Design (TED Global 2009). Disponível em: <https://bit.ly/3Wg1gB2>. Acesso em: 14 out. 2022.

ALMEIDA, Silvio Luiz de **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

BRASIL, **Decreto Presidencial nº 4.887**. Brasília, 2003.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LIMA, Evani Tavares. Teatro Negro, Existência por resistência: Problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, n. 17, p. 82-88, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 2. ed. Brasília: Fundação Palmares; Rio de Janeiro: OR Editor Produtor, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e re-flexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2005.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Quilombola e Intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. *Díaspóra Africana*: Editora Filhos da África, 2018.

SANTOS, Maria Stella de. **Meu tempo é agora**. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010.

SANGRAR Y GOZAR: POÉTICAS DE UMA CORPA⁹ FAVELADA

Roberta Santos Nascimento

Existir nessa realidade material requer corpo, desse modo, tudo que vive é corpo, e será que todo corpo é político?

Política é um conceito amplo e aqui nesse escrito vamos abordá-la pelo viés ontológico, portanto, vamos falar de nossa existência enquanto seres políticos. Talvez, um corpo torna-se político quando ele compreende que é um corpo no mundo, um corpo significativo e também significado de suas vivências e atravessamentos, ou talvez ele nem precise “se tornar” porque ele já é político apenas por existir, a exemplo das existências que rompem à cisheteronormabrançapatriarcapitalista¹⁰, e isso é bem potente = romper com as estruturas opressoras, só por existir!

Também é possível, por meio da arte, colocar ainda mais foco nesse corpo desviante¹¹ que não se contenta em apenas existir, ele quer existir em novos mundos e se propõe construí-los. Não seguirei esse escrito falando de maneira genérica sobre existências outras, falarei de minha existência enquanto corpa política que percebeu na arte um caminho para potencializar ainda mais o desvio, sim, creio que o desvio é uma potência, há de se admitir que a norma¹² anda

9. Deslocamento de gênero da palavra corpo, com isso quero dizer que, dentro desse conceito, o corpo forjado por uma lógica androcêntrica deixa de existir para dar lugar a uma nova existência, uma existência feminista.

10. Sistema sociopolítico, no qual a heterossexualidade cisgênero masculina branca e capitalista, tem supremacia sobre as demais formas de vida.

11. Quando escrevo ‘corpo desviante’, me refiro às existências que não se encaixam dentro dos padrões impostos pelo cisheteronormabrançapatriarcapitalista.

12. Abreviação do conceito cisheteronormabrançapatriarcapitalista.

de mal a pior, é um sistema¹³ condenado à falência e quem quer ter saúde e horizonte, deveria desapegar dela o quanto antes.

Bom, agora que o papo ficou pessoal sinto que devo me apresentar para além do lattes e compartilhar como me compreendi enquanto uma corpa política, para isso devo dizer de onde vim, afinal “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (Ribeiro, 2017, p. 69), pois os caminhos que trilhei até aqui estão impressos, em certa medida, na maneira como me relaciono com arte.

Nasci e cresci na Favela da Vila Prudente que fica localizada na zona leste de São Paulo, e devo dizer que enxergo a favela como um corpo arquitetônico social político por si só, quem não mora nela a trata como um corpo abjeto, só que quem é cria dela, como eu, sabe que sua existência é uma concreta manifestação de resistência que pulsa vida, e eu afirmo isso porque quando a gente nasce na favela, a estrutura social classista em que vivemos, trabalha para pisar nas nossas subjetividades faveladas. Na minha infância, quando percebi que minhas amigas da escola nunca iam na minha casa porque era em uma favela, passei a carregar certa vergonha, vergonha essa que não me pertencia e só lá na adolescência que entendi isso, esse entendimento veio por meio de um espaço educacional, o Acepusp, que era um curso pré-vestibular ministrado pela galera da USP. Lá eu tive acesso à uma história que a história “oficial” não me contou, a cada aula todo um horizonte abria-se à minha frente e devo dizer que esse foi um período de muita revolta (daquelas revoltas produtivas) me senti enganada, manipulada, senti que fui privada de me enxergar enquanto potência, potência favelada, potência

13. Aqui há uma substituição do ‘s’ pelo ‘c’ na palavra sistema justamente para enfatizar que a estrutura social na qual vivemos é regida por uma ótica cisgênera binária, logo, reducionista

sapatônica, potência desviante. Frequentei esse cursinho por três anos, pois é, foram necessários três anos de estudos intensos para eu conseguir ingressar em uma universidade pública, a UFBA – Universidade Federal da Bahia –, optei por cursar Artes Cênicas, no período em que frequentei o cursinho foi possível deixar aquela revolta toda decantar e pensei que talvez no teatro eu conseguiria tirá-la de dentro de mim e transformá-la em arte, até porque se ela permanecesse dentro de mim, certamente eu iria implodir e essa não era opção.

Fui de mala, cuia e muita expectativa para a Bahia, só que a arte e o espaço acadêmico nem sempre são tão libertários e acolhedores, para não me alongar nesse assunto que daria um artigo só sobre ele, direi apenas que foi um longo caminho até eu me deparar com a linguagem na qual eu consegui, de fato, experienciar a minha corpa em uma vibratibilidade que até então desconhecia, estamos falando de meados de 2010. Vi, na escola de Belas Artes, uma chamada aberta para participar da Bienal do Recôncavo, e nela tinha a categoria performance, me inscrevi com a obra Estética da Via Crucis (que era uma obra que já estava me pedindo para se materializar há um tempo, a chamada me veio em uma hora oportuna), entrei, e sem nem ao menos conhecer o terreno da performance arte, me joguei e até hoje sigo a me jogar.

Figura 15. Performance Estética da Via Crucis, realizada na X Bienal do Recôncavo/ BA. Ano 2010



Foto: Taliboy.

Não sou herdeira, não tenho mecenas, não tenho padrinhos e madrinhas na arte, minha corpa é, literalmente, tudo que tenho, então é com ela que crio, minha corpa é a matéria-prima de minha criação. E nenhuma corpa é uma tabula rasa, elas carregam vivências e cicatrizes, o tempo inteiro somos atravessadas por afetos e violências e tudo isso pode ser impresso em uma obra artística, sobretudo uma obra de performance arte, nela a corpa pode ser algo além de um monte de átomos, moléculas, aminoácidos, líquidos, veias, músculos, ossos, artérias, sangue, suor, lágrimas, coração, cérebro, fígado, pulmões, diafragma, intestino e vísceras.

Voltemos a falar da favela, não sei se você sabe mas a favela é, antes de ser arquitetura da resistência, uma árvore que cresce em média três a cinco metros de altura e possui favos espinhentos, e se um desses espinhos entrar na pele, ele tem o poder de caminhar por

dentro dela sem impedimento, e nesse ponto tomo a liberdade para fazer uma analogia, digamos que a corpa favelada – que também sou – ao se colocar em estado de arte por meio da performance artivista¹⁴, torna-se o espinho que caminha por dentro de um corpo – social normativo – e o incomoda e com isso, também o movimenta.

Para trazer exemplos práticos e visuais falarei de duas obras, uma mais recente e outra que encaro como uma espécie de performance rito de passagem em minha trajetória de vida.

Minhas obras costumam nascer da angústia, como falei anteriormente, realizo performances desde 2010, portanto, são alguns anos sequenciais pautando a dor, violências e opressões, em 2019 resolvi me desafiar e pautar o prazer, assim nasce *Em tempos de Guerra, GOZE!*¹⁵. O intuito da obra é subverter a dor e as opressões impostas às mulheres (embora eu não me identifique como mulher e sim como sapatona, sei que sou heterodenominada pela sociedade em vivo como mulher, e também me identifiquei por muitos anos como tal e vez ou outra transito no espectro >>mulher<< de maneira estratégica) e existências desviantes, em prazer. Afinal, em tempos de guerra, uma mulher se fazer gozar é um ato revolucionário.

Vestida de branco tal qual uma virgem¹⁶ bebo uma taça de vinho enquanto leio um trecho da bíblia, especificamente o trecho que narra o apocalipse. Convido uma mulher do público para

14. Importante pontuar que o artivismo não é um conceito consensual dentro do campo artístico nem dentro das ciências sociais. Por ser um termo recente, final dos anos 1990, muitas pessoas preferem usar outros conceitos como arte ativista, arte de guerrilha, arte política, arte engajada ou arte protesto, para descrever fenômenos em que ligam a arte às questões sociais, políticas e culturais, embora existam diferenças conceituais entre elas, aqui me interessa o diálogo e aproximação entre arte e política que todas elas trazem em comum.

15. Disponível em: <https://bit.ly/451EAbs>. Acesso em: 15 nov. 2022.

16. A cor da vestimenta branca tem como intuito evocar o imaginário de pureza (ao olhar do patriarcado) que muitas vezes é associada às mulheres que se privam do sexo e dos prazeres corporais. Pontuo que a cor branca também pode ser associada ao luto e à morte. Nesse caso a cor é, na obra, uma ironia visual

manusear um controle remoto, a princípio as pessoas não sabem o que ele controla, no entanto no decorrer da ação conforme meus estados psicofísicos vão se alterando as pessoas descobrem que é um objeto de prazer que está em minha vulva.

Figura 16. Performance Em tempos de Guerra, GOZE!, realizada no XI Encontro Hemispheric de performance e política promovido pelo Hemispheric Institute. Ano 2019

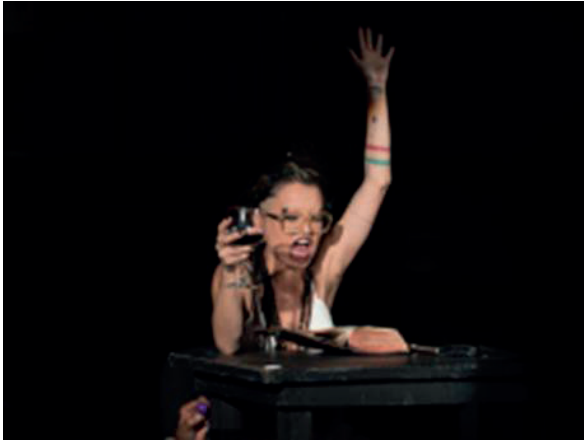


Foto: Manuel Molina.

Em tempos de Guerra, GOZE! é uma anúncio do fim do Mundo, mas do Mundo forjado pelo cisheteropatriarcapitalismo e é feito um brinde à isso. As pessoas do público são convidadas a viverem esse fim comigo, mas viverem com a autonomia do prazer.

Em 2019 realizei essa obra dentro de uma igreja no México¹⁷ como parte da programação do XI Encuentro Internacional do Instituto Hemisférico, e devo dizer que considero esse um dos mais potentes presentes que a arte me deu, pude enfim, responder com PRAZER toda a culpa e demonização que a instituição igreja¹⁸ tenta cuspir em existências como a minha.

17. Ex Tereza Arte Actual, que hoje funciona como um espaço cultural.

18. Aqui reforço que me refiro à igreja enquanto instituição, não estou abordando nenhuma religião em específico.

Figura 17. Performance Em tempos de Guerra, GOZE!, realizada no XI Encontro Hemispheric de performance e política promovido pelo Hemispheric Institute. Ano 2019



Foto: Manuel Molina.

Só que antes de eu me fazer gozar me fizeram sangrar.

Em 2013 eu sofri uma agressão lesbofóbica dentro de uma instituição de arte, a Associação Cultural Brasil Estados Unidos (ACBEU).

Figura 18. Rosto de Roberta Nascimento ferido. Ano 2013



Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Não vou discorrer aqui sobre a agressão em si, mas sim dos dias que se seguiram a ela, nos quais me deparei com uma versão de mim mesma que até então desconhecia, uma versão temerosa, constantemente triste, quase dominada pelo pânico e por uma fragilidade nada potente, sentia pouco a pouco minha vitalidade se congelar e aquilo foi assustador, nunca havia me sentido intimidada em manifestar minha lesboafetividade em público e a violência que sofri me fez visitar esse lugar nada agradável e politicamente nefasto. Demorei certo tempo para me olhar no espelho (até aquele momento era uma prática constante em meu processo de criação, o ato de olhar em meus próprios olhos, no espelho, tal ação me fazia conectar com algo de criador dentro de mim) meu rosto estava muito ferido e fiquei realmente aflita em ver a marca da violência tão cruamente estampada nele, fugi o máximo que pude para não me encarar, não me orgulho disso mas foi o que foi, não posso negar minha fragilidade naquele momento. Essa foi uma fase de minha vida em que me vi em uma encruzilhada, existiam caminhos possíveis a seguir, ficar naquele entre pânico/sanidade não era uma opção que me agradava, tive que escolher um caminho a trilhar, em todos tinham pedregulhos que iriam ferir meus pés, mas criar raízes em solo contaminado pelo medo é muito mais perigoso do que ferimentos nos pés porque faz com que esqueçamos em qual solo realmente germinamos.

E bem no meio da encruza uma imagem me convocou à materializá-la: em um espaço completamente branco está um coração de gelo, realista, suspenso no ar, e eu, vestida de vermelho, estou sentada ao lado desse coração ligada a ele por meio de um equipo de transfusão de sangue, o único elemento em movimento no espaço é o sangue. Decidi, portanto, fazer meu sangue jorrar, não mais o sangue derramado pela violência, mas o sangue potência, o sangue entidade, o sangue vida. Precisava materializar pra fora o que sentia por dentro, e nesse ponto faço coro a Benjamin quando diz que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço” (Benjamin, 1994, p. 240), digo, aque-

la sensação estava presente dentro de mim e urgia presentificá-la num espaço tempo compartilhado com outras pessoas para, uma vez presentificada, ela, a sensação, se esvaír, deixar de existir ou se transformar em outra coisa. E assim fiz, realizei a transfusão do meu sangue para um coração de gelo, esse coração era meu, mas ele também poderia ser seu, poderia ser um coração social e coletivo. Nasce, portanto, Aquecemos corações a sangue frio.

Figura 19. Aquecemos corações a sangue Frio, realizada na Mostra de Performance da Galeria Cañizares



Foto: Taliboy, 2015.

A relação que eu tenho com minha corpa enquanto matéria de criação é de muita intensidade e acabei criando alguns rituais muito particulares para me cavucar, me pesquisar e assim criar. Esse pode ser assunto pra outra conversa, por ora digo que , enquanto artista, me identifico com a maneira que Anzaldúa fala de sua relação com a escrita:

Ai caneta, como eu posso já ter tido medo de você? Você tá bem desgastada, mas sua selvageria me apaixona. Vou ter que me livrar de você quando você começar a ser previsível, quando parar de perseguir demônios na poeira.

Quanto mais sua astúcia me vence, mas eu amo você.
Quando estou cansada, ou quando tomei muito café ou
vinho, é que você derruba ‘minhas defesas e diz mais do
que eu tinha querido. Você me surpreende, me choca
e me fazer conhecer uma parte de mim que eu andava
mantendo secreta até de mim mesma. (2021, p. 54)

Por aqui sigo minha trajetória tendo a arte como aliada para
fazer minha corpa e tudo que a atravessa reverberar para além de
mim, e talvez assim, conseguir ajudar a destruir o mundo forja-
do pelas opressões e abrir espaço para novas fabulações de mun-
dos possíveis e que sejam forjados pelo bem viver!

Aqui deixo você com uma pergunta:

O que faz de sua existência, uma existência política?

Àse

Saravá

Até...

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**.
Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre
literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LIDDELL, Angélica. **Guerra Interior**. Segovia: Ediciones La Uña Rota,
2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. 1. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2017.

TIBURI, Márcia. Filosofia em Comum. **Aula inaugural | Conceitos
Básicos de Política com Márcia Tiburi**. YouTube, 27 de setembro de
2022. Disponível em: <https://bit.ly/3BC1GIq>. Acesso em: 27 set. 2022.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum para todas, todes e todos**. 1.
ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

CAPÍTULO 3
OS PROCESSOS PERFORMATIVOS DO CORPO

NOTAS PARA SE PENSAR PERFORMANCE

Renan Marcondes

De uma ênfase na presença dos corpos em tempo real, performance se transformou em uma textura metafórica que representa um estado provisório das coisas, sugerindo a possibilidade de mudança e transformação por via da iteração.

Catherine Wood

Um grupo de pessoas olha, como cúmplices, para um corpo autêntico que realiza um ato particular e expressivo. De forma típica, uma obra de performance é representada por tal ato anárquico, experimental, que lança o corpo em um espaço de vulnerabilidade e risco a ser compartilhado por outros. Mas nem sempre será assim (ou, mesmo se dessa forma, outras questões estarão envolvidas).

Esta é uma primeira aproximação para considerações sobre a arte da performance que a distanciem ou complexifiquem em relação à noção geral de que ela está vinculada à presença imediata do corpo. Como são considerações ainda provisórias, tomarão a forma de notas, visando maior desenvolvimento no futuro.

(1) Propositores > mediadores < públicos

A complexa ecologia dos trabalhos recentes que podem se enquadrar como performances dependem menos da autenticidade de um corpo que performa e mais de uma tríade composta por quem propõe, a presença ativa de quem observa e elementos que poderiam ser considerados como objetos ou coisas entre esses dois polos (propositor e observador). Mesmo que se possa argumentar que tal tríade sempre esteve presente, desde o início de sua

emergência, ao longo do século XX. Mas as noções de experimentalismo e autenticidade que pareciam circundar tanto o discurso de muitos artistas quanto de certas práticas (e que retornava sempre para o corpo que demonstra algo) parecem ter sido deslocadas para uma maior complexidade entre esses três polos. Podemos identificar tal movimento em trabalhos históricos como *Calling card*, de Adrian Piper, onde a artista (propositora) entregava pequenos cartões de visitas (mediadores) com pedidos para ser deixada em paz para pessoas em contextos sociais que a haviam assediado ou sido racistas com ela (públicos), operando uma tomada de atenção por via do distanciamento. Mas, mais recentemente, chama a atenção práticas que tornam essa possível tríade ainda mais complexa, como o caso de Tino Sehgal e suas objetificações extremas de corpos em contextos museológicos, nos quais quem propõe e quem observa está, conceitualmente, demasiadamente próximo do objeto que media, ou as propostas coletivas de Koki Tanaka em que diversos profissionais em um mesmo setor precisam criar, juntos, uma só coisa (por exemplo, dez poetas precisam criar, juntos, um só poema), excluindo a coisa mediadora como elemento prévio e propondo sua geração dentro da própria ação.

(2) Técnica > < Espetáculo

A questão da técnica sempre foi e segue sendo uma das principais chaves para se pensar propostas em performance. Historicamente, o desejo de rebelião contra formas estabelecidas e a proposição de algo novo (ainda com heranças vanguardistas em tal desejo) tornava de grande valor o amadorismo e a abertura à experimentação livre. Daí o amplo espaço para participação do público, a preferência de muitos artistas pelo espaço urbano e o estabelecimento de programas e não de roteiros, tendo em vista manter, ao máximo, o espaço aberto para tal amadorismo e inex-

periência adentrar na obra. Uma vez que tal desejo inicial parece se dissolver à medida que a arte da performance torna-se, cada vez mais, algo próximo a uma linguagem estabelecida, a técnica parece ocupar outro tipo de espaço. Temos cada vez mais performers habilitados e especialistas nessa área de estudo, além de diálogos crescentes com a dança, o teatro e as artes visuais, compreendendo técnicas próprias de cada um desses campos, além de circuitos específicos para que tais trabalhos circulem, com públicos próprios. Talvez por esse fator, alargamentos da técnica parecem envolver ao mesmo tempo um não fazer (ou seja, a possibilidade de performar sem estar de fato executando nada) e um exagero do espetáculo visando sustentar esse não fazer. Podemos aqui pensar, por exemplo, nas recentes proposições de Anne Imhof, onde a suposta inutilidade das diversas ações de seus jovens performers (lamber um vidro, beber Red Bull, atear fogo em um papel etc.) estão submetidas a um regime de hipervisibilidade espetacular, com grandes instalações e espaços nos quais os performers, mesmo sem fazer nada, estão quase *instagramáveis*.

(3) Públicos (continuação)

Outra consideração, possivelmente vinculada a essa maior agência do público na circulação posterior da obra dos artistas (no sentido de publicizar registros, tornando o artista mais visível), é uma diminuição nas forças de ataque ou afronta em relação ao público. No importante texto “Happenings: uma arte de justaposição radical”, Susan Sontag afirma como uma das principais características desse então novo movimento artístico seria *maltratar ou incomodar* o público. Impossibilitado de ver, tendo coisas jogadas em direção a si, expulso do trabalho, sem saber direito o que estava acontecendo, o público era também forçado na posição de amador – ou seja, inexperiente em relação a como agir naquela determina-

da situação artística. Caso exemplar é Chris Burden, que deixava o público sempre como testemunha de alguma situação quase insustentável, precisando decidir se ser público é de fato só observar ou se alguma ação a mais é demandada desses corpos.

Tal fator parece ter sido progressivamente excluído das práticas em favor de sua maior vinculação institucional ou mercadológica (outro fator possível para isso seria o próprio lastro histórico dessas práticas, de forma que as pessoas passariam a já saber quais as violências possíveis). Mas essa dependência crescente do público local para que a ação exista posteriormente em meios virtuais também parece causar essa retração de afrontas possíveis visando proposições mais pacíficas e, principalmente, imagéticas.

Esse é um dado que me parece central para pensar no limite de certas práticas contemporâneas da performance: sua crítica, questão ou comentário não estão fundadas tanto na relação ou na ação em si, mas sim na imagem produzida a partir dessa ação (podemos pensar, por exemplo, em *Cegos do Desvio Coletivo*, onde os performers andam, em coro, com argila em seus corpos e com faixas sobre os olhos, *demonstrando* alienação social).

Claramente, o caso em que ainda ocorre esse incômodo ao público (e ao artista) tornou-se emblemático nos últimos anos: *La Bête*, do Wagner Schwartz, onde o artista nu é manipulado pelo público. Se há compartilhamento de violência e objetificação dentro da própria obra, evidencia-se lá que também a redução do corpo do artista à uma imagem descontroladamente compartilhável pode ser, também, uma violência.

Esta questão se torna ainda mais relevante para mim quando penso no argumento de Hal Foster, no recente livro *O que vem depois da farsa?* de 2020. Para Foster, nosso modo de ver arte não se baseia mais em critérios kantianos (como qualidade e beleza, em relação a um determinado passado) nem em um viés vanguardista de criticabilidade (em relação aos debates estéticos e políticos do

tempo). Hoje, nosso critério é o “páthos”, ou seja, aquilo que me move, e que não pode ser testado objetivamente ou discutido. Há, sem dúvida, uma dimensão propositiva a ser trabalhada a partir desse páthos (como argumentei no artigo “Emocionam-me: o performático em risco”, de 2018), mas há também o perigo acerca de como respondemos ao que nos afeta, ação que tem sido moldada incessantemente pelas redes sociais. Aquilo que me move intensamente me convida a fazer o que? Registrar, compartilhar, dividir sua imagem, provando que ela me afetou para uma dimensão virtualmente pública? Portanto, se o que resulta do potencial de afetação de uma performance é uma maior ou menor circulação de seus registros, cabe-nos enquanto artistas assumir isso enquanto elemento constituinte da performance hoje (como parece fazer Imhof) ou recusar esse tipo de resposta ao que move o público?

(4) instabilidade

Talvez possamos pensar a performance e suas práticas correlatas hoje menos como uma forma de atestar a vivacidade (fator essencial nos anos 1970 e 1980, em um contexto de saturação de mídias) e mais como uma forma de se evidenciar a instabilidade daquilo que é vivo. Tal instabilidade pode ser vista como uma falta, como um problema, mas na verdade ela que atesta o potencial de mudança das coisas. Quando se mostra o corpo fazendo coisas, atesta-se que esse corpo necessariamente erra, perde, troca, desfaz, e que é nesses espaços onde alguma outra coisa pode acontecer que não a prevista.

Aí é que o trabalho da sérvia Marina Abramovic encontrou seu ponto central: exibindo rituais diários, como comer, dormir, escovar os cabelos, mas submetendo-os à repetição incessante que o torna não mais necessidades, mas rituais de dor (como na conhecida série *Ritmo*). Mesmo hoje, em uma mais complexa rela-

ção com a linguagem pelo próprio status icônico que sua imagem alcançou, tal instabilidade por vezes é buscada. Em *A artista está presente*, o suposto culto incessante de sua imagem, disponível ao longo de vários meses para seu público, era também um trabalho contínuo de seu corpo para disponibilizar essa imagem “viva”, ficando sentada imóvel por diversas horas por vários dias seguidos.

(5) Tempo

Justamente pelo ponto acima abordado, a questão do tempo seja determinante para se pensar performance hoje. A performance foi, e ainda é, diretamente vinculada com aquilo que se perde, como se fosse uma linguagem que dependesse da e atestasse que sempre perderemos um corpo, que não se guarda nada dele a não ser outra coisa que não ele. Existem diversas abordagens para esse problema, sendo as mais importantes as de Peggy Phelan (que defende a presença única do evento) e Philip Auslander (que defende a mediação como constituinte de toda performance). A performance está, de uma forma ou de outra, em tensa relação com a noção de arquivo, ao mesmo tempo desafiando certa lógica de preservação como conservação e propondo outras formas de transmissibilidade. Mas se existe essa relação temporal entre o que acontece na performance e o que virá depois dela (registros, restos, rastros), há também a temporalidade interna da obra.

Nesse sentido, continuo defendendo a importância das longas durações e da suposta falta de acontecimento nos eventos. Não se evidencia a instabilidade de um ação exibida no tempo sem algum tipo de alargamento ou distensão dessa temporalidade. Walter Benjamin já havia notado tal necessidade ao pensar sobre o teatro brechtiano, argumentando que o gesto que permite ao público perceber criticamente algo na cena é justamente aquilo que interrompe a ação das personagens. Quanto mais ações, menos gestos. E vice-versa.

6) Representação

Aqui repousa o impasse central da performance: sua relação sempre tensa com a representação. Minha posição é que não há escape dela, nunca houve. Porém, a solidificação da linguagem da performance sempre se deu pelo argumento (ou desejo) de superar a representação, apresentando o corpo de forma mais direta (daí a questão do amadorismo, da temporalidade etc.) O corpo se apresentando como tal, porém, parece uma ilusão que não tem mais lugar (e que talvez não tenha passado de um modo mais recente de realismo). O corpo sempre será representado, ele é constituído pela sedimentação de representações que controla conscientemente ou não, sendo uma clivagem entre modelos prévios de corpo e o que cada corpo específico deseja, consegue ou visa compreender, em si, desses modelos, compartilhados e transformados a todo tempo, culturalmente.

Sendo que não há escape da representação, não há escape do passado. Toda performance depende do passado ao passo que é ela que dará os códigos culturais aos quais cabe à performance quebrar e desautorizar. Toda ação, todo corpo, se refere à algo anterior a ele, e nesse sentido a arte da performance está, ao mesmo tempo, ancorada no presente e no passado. No presente pelo seu potencial de alargamento naquilo que foi automatizado e dado (falsamente) como natural e no passado pela própria dependência dessa automatização própria aos nossos desempenhos culturais.

Há também outro passado ao qual as práticas em performance precisam cada vez mais lidar: o passado da própria linguagem, que já estabeleceu parâmetros internos para aquilo que se pode compreender como uma performance quando no campo da arte.

Isso coloca um desafio duplo, dado que não é apenas preciso desautomatizar aquilo que está fora e que, pelo meio da arte, seria possível suspender para treinar de outro modo, mas também

desautomatizar a própria performance recorrente da arte da performance. Seus modos já comuns de enunciação, seus chistes, seus clichês. E isso apresenta uma demanda extra para os artistas.

(7) História

Não é mais possível produzir performance sem saber das histórias da performance (de alguma delas, ao menos). Esse argumento pode parecer demasiadamente acadêmico e ir contra tal amadorismo que a arte da performance parece aceitar, mas é uma demanda do próprio momento histórico da performance reconhecer o que houve antes dela para não girar em falso dentro das próprias escolhas formais. Tal apelo vai também no sentido de uma maior difusão e ensino da linguagem, de forma a demonstrar (inclusive para quem a pratica) os atuais impasses da performance em um momento no qual grande parte de seu discurso foi apropriado por forças externas ao contexto artístico, como o contexto empresarial, o setor de negócios a publicidade mas mesmo certo mercado de arte (que, convenhamos, pouco tem a ver com a arte).

Referências

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
WOOD, Catherine. **Performance in contemporary art**. London: Tate, 2018.

LIVE TENTATIVA – EXPERIÊNCIA EM VÍDEO PERFORMANCE NA PANDEMIA

Nanci de Freitas

Figura 20. Nanci de Freitas. Edição: Julia Esquerdo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Isolamento, redes sociais e performance

Ano de 2020. Desde março, vivíamos perplexos diante da pandemia da Covid-19: o vírus Sars-CoV-2. Ao mesmo tempo em que uma tragédia global nos colocava a todos no mesmo barco planetário, obrigando-nos a refletir sobre questões ambientais e sanitárias, vivíamos processos circunstanciais de pensar nosso território e nossas condições particulares de enfrentamento da doença. O distanciamento social a que tivemos de nos submeter

como profilaxia proposta pela Organização Mundial da Saúde levou-nos ao isolamento, ao *Home office* e à oferta de educação no modo remoto. Desafios tanto no trabalho quanto nos modos de sobrevivência da saúde mental. Os telejornais anunciavam os números de contaminados, que aumentavam a cada dia. A divulgação de imagens panorâmicas da cidade onde vivo (Rio de Janeiro), totalmente vazia, provocavam insegurança, ansiedade e desestabilização de perspectivas e projetos.

Nos anos anteriores, eu vinha pesquisando a linguagem da performance em minhas aulas no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes. No contexto da pandemia, ofereci disciplinas no modo online, mantendo os estudos sobre performance. Os estudantes desenvolveram cenas e ações gravadas em vídeo, explorando ambientes de suas casas, objetos e materiais diversos, tematizando o isolamento e criando imagens do contágio pandêmico.

Naquele momento, eu também tive uma intensa necessidade de articulação por meio de experiências artísticas e o vídeo foi uma forma premente que encontrei, já que nossa relação com o mundo se dava apenas por dispositivos tecnológicos. Realizei diversas filmagens pela câmera do celular e busquei comunicação via redes sociais (*Facebook* e *Instagram*). Posteriormente, os materiais foram editados gerando duas vídeo-performances intituladas de *Live tentativa* e *Selfie atônita*, que vou descrever nesse texto¹⁹.

No contexto das artes, designam-se como performáticas as apresentações de dança, canto, teatro, mágica, mímica, ópera, circo, manifestações que acontecem ao vivo, diante do olhar do espectador. Mas a *performance art* foi assim denominada a partir

19. Live tentativa e Selfie atônita (vídeo performances). Direção e atuação: Nanci de Freitas. Edição: Julia Esquerdo. Rio de Janeiro: 2021. Disponível no site: www.mirateatro.com. Acesso em: 14 abr. 2023.

dos anos 1960, no campo das artes visuais, nos Estados Unidos. Aprofundando experiências iniciadas com os *happenings* dos anos 1950 (Jonh Cage, Allan kaprow, dentre outros artistas de vanguarda), a performance (do latim: prefixo per mais formare - dar forma, estabelecer) recusa as poéticas normativas, numa afirmação da processualidade e da aproximação entre arte e vida, muitas vezes desenvolvendo atividades com materiais não tradicionais, encontrados no cotidiano. De caráter transdisciplinar, esta forma de arte pode mesclar elementos de diversas linguagens, sendo o artista/performer o propositor e realizador da ação, integrando as relações entre espaço, tempo e espectadores num processo ativo.

O corpo é o veículo principal da experiência, contrapondo-se à fala discursiva e lógica e ao fechamento da representação. O performer atua instaurando ambiguidade dos sentidos, solicitando a participação do espectador. Para Josette Feral:

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo. (Feral, 2015, p. 137)

Como propõe o *Dicionário Aurélio*, o prefixo per da palavra per/formance pode assumir o significado de “movimento através, proximidade, intensidade ou totalidade”, como em percorrer, perdurar. Proponho então que, numa função de ênfase, performance é o gesto de atravessamento da forma por meio da experiência, um modo de conhecer além das fronteiras. Experiência: do latim: *ex* (fora) *peri* (perímetro, limite) *entia* (aprender).

A performance passou a abarcar múltiplos formatos na contemporaneidade, com artistas vindos de diferentes áreas. Embora tenha

se expandido para formas que usam a mediação tecnológica – videoperformance, filme performance, audioperformance, fotoperformance, ações via internet, o corpo é, essencialmente, o seu veículo (ou a memória dele) mesmo em telepresença (ou teleausência).

As ações performáticas na internet passaram a fazer parte do mundo contemporâneo, como espaço de intervenção artística e de registro comportamental. Acompanhamos as trajetórias pessoais: das barrigas das mães ao nascimento dos filhos, às comemorações de aniversário, festas de 15 anos, casamentos, formaturas e defesas de teses. É preciso registrar e dar visibilidade. A internet e as redes sociais propiciaram a proliferação de influenciadores digitais de todo tipo, de memes e assuntos que decolam nos *trending topics*, além de *fake news*, numa espécie de crônica delirante de nossa sociedade, misturando realidade, ficção e humor. Sem nos esquecermos dos canais de grupos de ideologias de extrema direita que passaram a nos assombrar. No Brasil, após os fatos políticos que levaram ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, em 2016, e a um governo antidemocrático eleito em 2018, a internet passou a ser um espaço de guerrilha digital, mas também para denúncias de atos de afronta aos direitos humanos e de violência contra movimentos identitários.

Com a pandemia, a presença nas redes sociais se intensifica. Isolados em casa, acompanhamos as imagens dos que podem se retirar para o campo e praias paradisíacas. Quando saio à rua (de máscara) percebo a indigência e as desigualdades em lentes de aumento. Impotência. A síndrome da *selfie* se expande, numa permanente performatização da própria imagem. As redes sociais são nossas ágoras agora, nossa possibilidade de contato. Todos nós fazemos *lives*, transmissões ao vivo via internet. Se antes essa era uma possibilidade, agora ela se tornava concreta e democrática. Todos, de qualquer nível social, podem fazer *lives*, desde

que tenham acesso à internet e um aparelho celular. Começamos nossos vídeos online nos apresentando: “eu sou...”. Eu sou fulano de tal, eu trabalho com... eu vivo em... Finalmente alcançamos os 15 minutos de fama, como previu Andy Warhol. São 15 minutos que se desdobram, se ampliam ao infinito. Todos se mostram preparados para expor seu conhecimento e suas áreas de atuação, facilitando a venda de seus produtos. Todos querem dizer quem são. Voltamos aos arquivos de fotos. Mostramos as habilidades corporais, musicais, falamos poemas, indicamos receitas, apresentamos shows e espetáculos online. Tornamo-nos *youtubers*. Como diz o filósofo coreano, Bung-Chul Han (2021):

Também nos esgotamos com as lives permanentes, que nos transformam em videozumbis. Acima de tudo, elas nos obrigam a nos olharmos o tempo todo no espelho. É cansativo contemplar a própria cara na tela, estamos o tempo todo diante de nossa própria cara. Não deixa de ser uma ironia que o vírus tenha surgido justamente na época das selfies, que se explicam, sobretudo, por esse narcisismo que se espalha pela nossa sociedade. O vírus potencializa o narcisismo. Durante a pandemia todo mundo se confronta, sobretudo, com a própria cara. Diante da tela fazemos uma espécie de selfie permanente²⁰.

Tentativas de conexão: as *lives* fracassam

Agosto de 2020 – cinco meses de pandemia. Pediram-me um depoimento em vídeo para um site. Eu devo dizer quem eu sou e o que faço. Começo preparando o espaço. Escolho me sentar em um sofá pequeno diante de uma mesinha onde apoio o celular numa pilha de livros. Uso uma luminária de mesa. Olho para

20. Bung-Chul Han, em entrevista ao jornal El País, publicada em 23/03/2021.

minha imagem na tela. “Eu sou Nanci de Freitas... não”. Sou artificial. Gravo outra vez. “Eu sou professora... não”. Está muito didático. Outra vez. “Eu sou... não”. “Eu sou”, “eu sou...”. Eu sou.....
..... A voz não está boa. O texto está capenga, o olhar ficou fora de foco. O quadro está escuro. Eu gaguejei. Eu cocei o nariz. A cor da blusa não ajudou. Eu estou feia. Eu não sei dizer quem eu sou..... Acabo por me posicionar num ângulo que me agrada. Monto minha imagem. Pronto, gravei. Não fico satisfeita com o resultado, mas tive que enviar o vídeo assim mesmo, atendendo ao prazo solicitado.

Alguns dias depois, navegando na galeria do celular, deparei-me com os registros do processo, uma série de tentativas. Considerei flashes paradigmáticos de “anti-lives”. Comecei a postar alguns fragmentos no *Instagram* e no *Facebook*. Percebi que as postagens de minhas tentativas de *lives* eram um desejo de dizer algo ao “mundo da minha bolha”. “Oi, estou aqui”. Muitos responderam ao aceno.

As tentativas se esgotaram e eu precisava continuar acenando. O isolamento nos obriga a nos confrontarmos. Começo uma procura desesperada de mim mesma: “Quem eu sou de fato? Quantos amigos eu tenho? Eu pertencço a que? A que lugares, comunidades, crenças, pensamento político? Eu sou artista?”. Vou aos álbuns de fotos, refaço minha trajetória artística e percebo a inexorabilidade da passagem do tempo. No cotidiano da casa, a temporalidade se apresenta em contínua lentidão, não levando a lugar nenhum. Insisto em aproveitar para colocar em dia todos os projetos e artigos iniciados. Entro em euforia e o tempo fica voraz. Esgotamento. Suspensão do tempo.

Percebo que os fragmentos de imagens que surgiram de um simples depoimento apresentavam uma perspectiva de pesquisa e de desdobramento. Reelaboro o ambiente, o enquadramento e a iluminação do meu set de filmagem. Compro um tripé e um *ring light* para gravações caseiras. Decido usar uma luminária que se

apoia no piso. Gravo à noite, quando minha rua é mais silenciosa. Vou postando minhas *lives* tentativas, enquanto os números de contaminados e mortos por covid-19 iam sendo anunciados nos telejornais: 100 mil mortos...

Figura 21. Nanci de Freitas. Edição: Júlia Esquerdo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Setembro de 2020. Nas redes sociais as *lives* circulavam intensamente. As minhas tentativas de conexão com o mundo iam se diluindo diante dos números de mortos pelo contágio da covid-19, que se avolumavam nas estatísticas. No Brasil tínhamos

150 mil mortos... Junto da tragédia e do caos, eu me sentia paralisada e minhas tentativas de comunicação ao vivo sucumbiam.

Dias depois, percebi que a potencialidade da proposição artística estava exatamente nessa diluição. Com a edição da artista visual Julia Esquerdo, fizemos uma montagem de quadros seriados que seguiam uma numeração indicando: Live tentativa 1, Live tentativa 2... - num total de 12 quadros, formando uma vídeo-performance que intitulei *Live tentativa* (4'34"). Disponível em: <https://bit.ly/3BCgRB6>.

O escritor e pesquisador André Gardel escreveu sobre o vídeo, em um comentário via aplicativo *WhatsApp*, em 24 de novembro de 2020:

Gostei Nanci! A sonoridade concreta, as anti-expectativas, as mudanças repentinas de estado. As lives fracassam beckettianamente, como se a doença de repente te pegasse, trazendo o gratuito, o vazio das lives pseudo-vitais que proliferam por aí. A linguagem que tropeça e não acontece, os créditos a cinema mudo: tudo contribui pro anacronismo de uma performance que - aqui e ali bufa, aqui e ali dramática - engasga, desiste, em pleno mundo dos vitoriosos, dos preparados para o sucesso na mídia²¹.

A experiência me colocou em estado de performance, conectada a uma comunidade com a qual convivo no dia a dia, formada na maior parte por pessoas que trabalham com artes cênicas e artes visuais. Mediada pela tele presença virtual, eu sentia uma sensação de certo pertencimento e de proteção no âmbito da minha bolha.

21. André Gardel é músico, escritor, poeta e professor pesquisador no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Selfie atônita: dispositivo e autorretrato

Muito se disse sobre como os recursos tecnológicos nos salvaram nesse período de isolamento pandêmico, nos oferecendo cursos online de tudo, consultas médicas, filmes, música e textos que refletiam a singularidade do momento. Os trabalhos e os dias intercalavam o enquadramento das telas do computador, da televisão e do celular. Filmes na *Netflix*, espetáculos virtuais, shows lives de grandes artistas e dos novos que aproveitavam a onda. Esgotamento. Eu não conseguia mais fazer as gravações. Cansaço mental e dor nos olhos. Noites insones se alternavam com sonhos projetados em tela. A mente funcionava no modo tela e luz, formatada para as sensações que iam aparecendo por meio de uma escrita com palavras e imagens. Meu organismo e psiquismo foram capturados pelo “dispositivo tela”.

Como diz Giorgio Agamben, no atual momento de desenvolvimento do capitalismo, estamos enredados numa proliferação de dispositivos que controlam e modelam a vida. Não são apenas aqueles estudados por Foucault (a escola, a prisão, o panóptico, as leis, etc.), com função de poder sobre os indivíduos na sociedade. Ele diz: “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2009, p. 40). Incluindo nesta categoria elementos como “a escritora, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos” (p. 41).

O filósofo propõe uma divisão em dois grupos no âmbito contextual do existente: de um lado os seres viventes (ou as substâncias) e de outro os dispositivos que os capturam. Entre os dois grupos estariam os sujeitos: “o que resulta da relação e, por assim

dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos”. Ao contrário do que pode sugerir esta proposição, não se trata de um cancelamento da subjetividade, “mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (Agamben, 2009, p. 41-42).

É evidente o poder do celular nos modos de subjetivação na vida contemporânea, já que quase todas as atividades estão controladas pelos aplicativos deste dispositivo, seja pelas formas de contato com as instituições burocráticas, o sistema financeiro e o mercado de bens móveis e imóveis, seja como acesso à produção artístico-cultural e às relações pessoais.

Na minha experiência performativa, o uso do celular me permitiu expressar um estado mental para além das palavras, e as redes sociais viabilizaram um exercício de comunicação. De algum modo eu tentava entender e questionar a hegemonia do padrão live virtual, resistir aos seus formatos e embaralhar as informações que minha face em situação de *selfie* transmitia. Uma desconstrução que assumia o mascaramento e imprimia força a um gesto subjetivo.

Outubro de 2020. Após um período de esgotamento, me pego fazendo pequenas cenas irônicas que vão construindo um *self-portrait*. Leio poesia. Por minha cabeça passam imagens de poetas que olham para si mesmos e se perguntam quem são. Procuro-me neles que dizem coisas que eu gostaria de dizer e não consigo. Olho-me com estranhamento. “EU é um outro”, já tinha dito Arthur Rimbaud: “Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento. Eu a olho, eu a escuto: meu arco toca a corda: a sinfonia se agita nas profundezas, ou vem de um salto em meio à cena” (Rimbaud, 2009)²².

Em minha própria alteridade não consigo me nomear. Sinto-me Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*:

22. 5 Carta de Rimbaud a Georges Izambard, em 13 de maio de 1871.

Eu reduzida a uma palavra? Mas que palavra me representa? De uma coisa sei: eu não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mas, meu nome íntimo é zero. É um eterno começo permanentemente interrompido pela minha consciência de começo. (Lispector, 1999, p. 128)

Figura 22. Nanci de Freitas. Edição: Júlia Esquerdo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Continuo as leituras. Vou recortando poemas que me acompanham há tanto tempo e que se renovam, ganham novos sen-

tidos na dor e perplexidade do agora. Divirto-me. Vou colando pedaços de “eu sou”, entrelaçando meus eus com outros eus também atônitos: Clarice Lispector, Cecília Meirelles, Fernando Pessoa. Emily Dickinson me surge no inquietante *Não sou ninguém*, na tradução de Augusto de Campos:

Não sou Ninguém! Quem é você?
Ninguém - Também?
Então somos um par?
Não conte! Podem espalhar!
Que triste - ser - Alguém!
Que pública - a Fama -
Dizer seu nome - como a Rã -
Para as almas da Lama!
(Dickinson, 2008)

E quem melhor que Fernando Pessoa conseguiria expor o estranhamento de si e a multiplicidade de eus que se cruzam na sua criação de heterônimos? Um fragmento do seu poema dramático *O Marinheiro* deixa-me dilacerada:

As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais. (...) Tenho um medo maior do que eu. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar. (...) Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... (Pessoa, 1980, p. 116-117)

Uma escrita de si (de mim) por imagens de outros eus. Percorro um caminho da dor à descoberta do gesto artístico. Cecília Meirelles me salva, com seu poema *Motivo*:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.

Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.
(Meireles, 2001)

Aproximando-me destas figuras poéticas, vou me compondo na singularidade de ser várias ao mesmo tempo. Eu sou o que me atravessa. Eu sou o que me faz sentir viva. As cenas se desdobram sempre no mesmo cenário. Vou filmando e montando um vídeo com quadros enumerados por letras e numerais grandes: Selfie atônita 1, Selfie atônita 2, num conjunto de nove quadros. De novo, tenho a colaboração da artista Júlia Esquerdo na edição. Chamei a vídeo-performance de *Selfie atônita (5'56")*.

Disponível em: <https://bit.ly/3Mdh8j4>.

No final de novembro de 2020, fui para Minas Gerais. Refugio-me no sítio de uma irmã em Divinópolis, minha terra natal, onde fico por uma boa temporada. Com a saída do claustro do apartamento no Rio, a imersão no afeto e na natureza solar e vibrante das cores e águas me devolve a sensação de pertencimento e de energia vital. Ali, no torréio natal, sentia-me imune ao contágio do vírus.

Carlos Drummond de Andrade me visita e dele extraio a última cena e a nona selfie: “Ninguém sabe Minas. Só mineiros sabem e não dizem nem a si mesmos o irrevelável segredo chamado Minas” (Andrade, 1992, p. 433). Não é tudo que sou, mas boa parte de mim é Minas Gerais e outra parte muito significativa é Rio de Janeiro. Lembro-me da canção da infância: “Eu sou mineira de Minas, mineira de Minas Gerais. Eu sou carioca da gema, carioca da gema de ovo”.

Na pandemia, vivemos o contexto do biopoder do vírus Sars-CoV-2 e a emergência dos dispositivos virtuais. Nesse trágico liminar, percebo a possibilidade do gesto artístico, numa tentativa de valorização da subjetividade como biopotência, no desejo de

ser afetada e de afetar, deixando-me ser atravessada pela intensidade de per-formare.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A palavra Minas. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

DICKINSON, Emily. Não sou ninguém. *In*: DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém** – poemas. Tradução e organização de Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

HAN, Byung-Chul. Teletrabalho, Zoom e depressão. **El País**, Madrid, 26 mar. 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MEIRELES, Cecília. Motivo. *In*: MEIRELES, Cecília. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

PESSOA, Fernando. O Marinheiro. *In*: PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RIMBAUD, Arthur. **Carta a Paul Démeny** (Charleville, 15 de maio de 1871). Tradução de Leo Gonçalves. Disponível em: <https://bit.ly/3MAg7mx>. Acesso em: 14 abr. 2023.

CORPO-LEVANTE, CORPOS DE F(R)ICÇÃO: POLÍTICAS DO MOTIM EM GIRAS DE CENA E ATOS DE FALA

Luciana Lyra

Chamada a integrar a mesa intitulada *Os processos performativos do corpo*, do Webinário Corpo Político, promovido, remotamente, pelo *Coletivo Identidade Visual*²³, da Faculdade de Formação de Professores, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ), em agosto de 2021, fui instada a abordar a dimensão política do corpo, trazendo à tona o conceito de f(r)icção (Dawsey, 2010), amealhado do campo da *Antropologia da Performance*, a que venho me filiando desde 2004, com meu ingresso no grupo de pesquisa Napedra – Núcleo de Antropologia Performance e drama²⁴, da Universidade de São Paulo (USP).

A partir desta seara antropológica entendo que um corpo político é produzido a partir de um movimento que atrita realidades e invenções, transita na *liminaridade* (Turner, 1982), uma

23. O coletivo identidade visual desenvolve o Projeto de Extensão Arte, Educação e Cultura Visual: interconexões, práticas e reflexões, sob coordenação da Profa. Dra. Eloíza Gurgel (UERJ).

24. O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) surgiu em 2001, no interior do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade de São Paulo, a partir da iniciativa de alunos e professores interessados em explorar interfaces da antropologia com o teatro e outras artes performáticas. Em 2005 o núcleo ganhou impulso com a entrada de pesquisadores do Instituto de Artes da Unicamp. No encontro de pesquisadores de artes performáticas interessados em antropologia, e antropólogos em busca de saberes associados às artes performáticas, surge o Napedra.

forma expressiva que os atos culturais assumem, vestindo uma condição transitória, na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, e ocupam um entrelugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente, aos moldes de *ritos de passagens* (Van Gennep, 2006).

Defendo em tese (Lyra, 2011) que o estado de *liminaridade* é amplamente vivenciado pelo/a artista, em especial pelos/as artistas da cena, numa fecundidade contínua de ser eu-outros/as, atuando em *f(r)icção*, no caminho do meio entre o real e o modelado. O/A artista sob uma perspectiva da *f(r)icção*, transita da alteridade ao si mesmo, da vida à arte, mas não deixa de ser o que se é para tornar-se outro/a, experimenta em si mesmo, a multiplicidade de possíveis *eus*, em que eu são muitos/as. Como aponta Schechner (1985), “múltiplos eus” coexistindo em uma “irresolvida tensão dialética”.

O/A artista em ação *f(r)iccional*, atua como um corpo político, produtor de imagens transformadoras, porque mergulhadas na experiência entre o eu e o mundo. E sobre a experiência pontua Fabião:

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito de forma, literalmente uma trans-forma. As escolas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (2009, p. 237)

A noção de experiência é fundante na construção do conceito antropológico de *f(r)icção* e de minha advocacia em prol de uma *Arte de f(r)icção*, sobre a qual discorro:

O que se vem experimentando nestes processos em Arte de *f(r)icção*, é uma escrita de si que foge à descrição heroica, que escolhe a experiência dinâmica da vida ao au-

torretrato final de si das atuantes. Nas proposições *f(r)*iccionalis procura-se formular imagens que, numa dupla via, conectam-se e invadem as memórias individuais das artistas ao mesmo tempo em que descontroem a estabilidade de tais experiências, numa crítica política coletiva, a partir da experiência em campo, artetnográfica. Desta maneira, acredito que na operação da *f(r)*icção, as subjetividades mostram-se por uma multiplicidade, trazendo à tona além do gênero, marcas da colonização, das condições econômicas e materiais da vida. Formula-se, através de imagens artísticas nessas performances construídas, uma crítica, onde elementos autobiográficos são revertidos e ressignificados, em nome da pluralidade e da intensificação das experiências vividas em campo. (Lyra, 2019, p. 151-152)

Foi esse pensamento *f(r)*iccional do corpo que me impulsionou aos saberes feministas e às performances feministas que, sendo muitas delas *autoexploratórias* e autobiográficas, pensam o corpo como bandeira de reivindicação e a arte como plataforma para debates das agendas de mulheres em suas variadas mulheridades. Dessa forma, na esteira da experiência, da *liminaridade* advindas do pensamento antropológico, no enalço das *performances* feministas, venho buscando reinventar a ideia de corpo, nutrindo-o como dínamo para o ativismo e a intervenção, debatendo identidades políticas minoritárias, dissidentes, subalternas, tornando o espaço do corpo estratégico para a manifestação de transgressões, configurando-se como laboratório para desconstrução de identidades hegemônicas e fomento à consciência política.

É justo essa noção de corpos que produzem arte de *f(r)*icção, política por excelência, que venho contaminando minhas pesquisas e orientações de TCCs, iniciação científicas, como docente do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), da

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e mestrado e doutorados do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), onde atuo também como coordenadora e representante da linha *Arte, Pensamento e Performatividade*, na mesma universidade.

Estas investigações encontraram espaço de agregação na criação do grupo de pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias feministas na Artes (CNPq)²⁵, em 2015, com participação de pesquisadores-artistas da UERJ em articulação concomitante com pesquisadores-artistas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). O Motim, como aponta seu subtítulo, tem duas linhas de pesquisa que se entrecruzam, uma ligada aos estudos de mitos/ritos numa articulação entre a arte e antropologia e outra atrelada às cartografias feministas, tráfegando por questões ligadas aos feminismos plurais na relação com as artes da cena. Naturalmente estas linhas se tramam e circulam nas discussões artísticas acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das questões de gênero, racialidade e diferentes feminismos que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional.

Trafegando pelo campo do mito como suporte, entende-se, no Motim, que a narrativa mítica e seus ritos tornam-se espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, fundamentalmente políticas. Evidente que tem sido comum associarmos o vocábulo Motim no significado negativo da experiência coletiva, atrelando a atos destrutivos de indisciplina à ordem pública.

25. O Motim – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2015 e fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Disponível em: <https://bit.ly/44xSfHc>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Figura 23. Performance Sobre o vestido Branco, com Cristiane Souza, integrante do Motim e doutoranda em Artes-UERJ. Apresentação Mostra Motim, em 2019



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Contudo, na perspectiva deste grupo, a ideia de amotinar-se alcança novos paradigmas, conduzindo-nos para ações de mulheres, *corpos f(r)iccionais* em cena com seus testemunhos pessoais, insubordinando-se performativamente contra os fixos modelos instaurados pelo patriarcalismo nos mais diversos campos de conhecimento, e justificando a abordagem de agendas pessoais de mulheres no plataforma da arte, na fulguração de novas políticas para os tantos femininos que nos assolam contemporaneamente.

Em livro publicado a partir de pesquisas do grupo, em 2021, relato:

(...) foi com o interesse em agrupar cada vez mais que, ao ser efetivada como docente no Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2015, fundei o MOTIM – Mito, Rito e Cartografias femi-

nistas nas Artes, grupo de pesquisa registrado no CNPq, e também ligado às Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), instituições as que me vinculei na qualidade de professora colaboradora nos programas de pós graduação em Teatro e de pós graduação em artes cênicas, respectivamente, em 2014. (Lyra, 2021, p. 12)

E ainda relembro:

(...) não à toa escolhi o título do grupo, interessava-me tanto criar nichos de discussões teóricas tendo as artes da cena como vértices, como também que esses debates atravessassem regiões do Brasil, do Sudeste ao Sul e Nordeste, criando uma espécie de rede insurreta de atuação no campo do teatro, da dança e da performance e alargando estratégias de rebelião contra o patriarcalismo acadêmico. Por seu caráter interinstitucional, o MOTIM dilui fronteiras construindo pontes entre artistas-pesquisador@s na circulação de discussões acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das políticas de gênero e diferentes feminismos que norteiam as lutas das mulheres e homens em solo nacional. Reunindo investigações no âmbito da graduação e da pós-graduação, o grupo trafega pelo topos do mito como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica enquanto espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas. (Lyra, 2021, p. 12-13)

Na toada destes temas, o grupo vem atuando em diversas frentes de ação, por mim consideradas enquanto *ativismos científicos*, que se traduzem como: *pesquisas individuais* (desenvolvimentos de teses, dissertações e monografias); realização de *oficinas, publicações*, e neste texto, relevo a importância dos *even-*

tos²⁶, que em número de seis, ao longo da jornada de seis anos do grupo, desvelam a sua vocação gregária na formação de redes e insurreições no campo acadêmico.

Figura 24. Oficinas realizadas, em 2019, pelo Motim, no Museu de Imagens do Inconsciente-RJ e Universidade do Estado de Santa Catarina



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em 2019, no Laboratório de Artes Cênicas da UERJ (LAB-cena), ocorreu a Mostra Motim, e como evento introdutório do grupo de pesquisa, trouxe à baila experiências performáticas de integrantes, especialmente a experiência acerca de estudos sobre o coro no teatro, que se materializou com a montagem da performance intitulada *Amotinadas*, que:

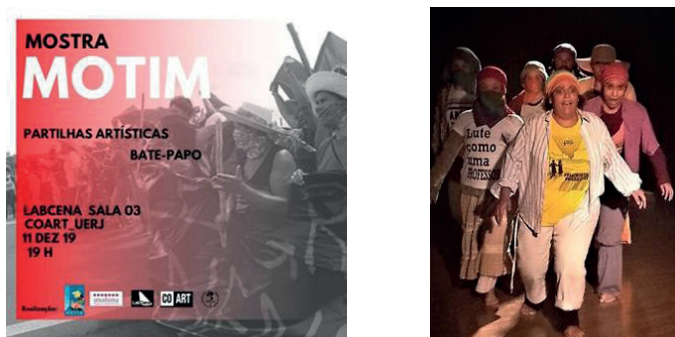
(...) tomou justamente como mote o enredo de uma das tragédias gregas para pensar a tecedura do Brasil contemporâneo, urdido em espessos fios de falocentrismo e conservadorismo. Tendo como disparo primordial. As troianas (2008), de Eurípedes, procurou-se refletir sobre a dimensão de um coletivo de mulheres em estado de pós-guerra, prateando e anunciando seus caminhos de perdas. (Lyra, 2022, p. 3)

26. Vide: <https://bit.ly/3pRn2yQ>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Reforço a atualidade desta encenação, quando explicito que:

A intenção da montagem de Amotinadas, ainda em processo, em 2021, é justamente provocar espelhamento entre a narrativa mítica e o contexto atual brasileiro, em especial, o olhar sobre os desmontes de políticas de empoderamento de mulheres e sua escravização em padrões rígidos e estruturas firmadas pelo discurso patriarcal. (Lyra, 2022, p. 3)

Figura 25. Arte de divulgação da Mostra Motim e imagem da performance Amotinadas, direção de Luciana Lyra. 2019



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Avançado o tempo e como resposta ao período pandêmico, entre os meses de junho e julho de 2020, o Motim produziu seu segundo evento intitulado *Motim na Quarentena* realizado de forma remota com debates e campos de afetos ligados aos feminismos plurais tendo a cena, suas poéticas e pedagogias como plataformas privilegiadas de discurso de agendas. Explícito:

(...) MOTIM NA QUARENTENA, uma série de debates em formato de lives no aplicativo no instagram na página @amotinadas_, versando sobre três grandes temas:

I.) Poéticas e pedagogias pretas nas artes da cena: racia-
lidade e feminismos; II.) Pedagogias feministas nas Ar
tes da Cena: o contexto da educação formal e não formal
e III.) A cena da margem ao centro: outros feminismos.
Sucedendo nas segundas e terças, à noite, as lives trou-
xeram micro-temas ligados aos três grandes eixos acima
expostos, sempre mediados pela Profa. PhD. Luciana
Lyra. (Lyra, 2021, p. 259)

E mais:

Coube a este projeto realizado por tod@s que formam
o MOTIM explorar, pela via das *lives*, a práxis e a teo-
ria cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação,
relevando o protesto das consciências, a insurreição.
A nova modalidade de poder instaurada no Brasil, que
faz a união do neoliberalismo e conservadorismo, tra-
ça uma realidade que nos convoca a (re)inventarmos
nossos modos de pensar, agir e nesse sentido o projeto
MOTIM NA QUARENTENA acaba por se configurar
com ação efetiva de busca do enfrentamento como po-
sicionamento permanente na ar te/vida, crendo que a
descolonização do pensamento é uma micropolítica es-
sencial para a construção de outros mundos, é através
dela que vamos nos fortalecer e avançar no contexto
planetário. (Lyra, 2021, p. 284)

Figura 26. Imagem de live com integrantes do Motim, durante o projeto *Motim na Quarentena* e Arte de divulgação do evento, em 2020



Fonte: Acervo pessoal da autora.

No sentido de publicizar mais amplamente nossas pesquisas e de instaurar uma dinâmica de partilha com outros estudos e outras experiências cênico-pedagógicas, produziu-se, em 2021, o site do grupo <https://bit.ly/44xSfHc> e *O Livro do Motim*, publicado pela Paco Editorial-SP, reunindo artigos/capítulos de cada pesquisador(a) do grupo, potencializando a produção bibliográfica que discute processos e pedagogias da cena, assim como a reflexão desta mesma cena como arena política de discussões. Site e livro foram lançados também em 2021, num terceiro evento intitulado *Motim em Festa de Xangô*, com prelúdio performático, intervenções de professores convidados da Udesc e USP e partilhas performáticas amotinadas.

Segue a arte de divulgação do evento:

Figura 27. Flyer do lançamento d'O Livro do Motim



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em apresentação do livro e por ocasião do evento de lançamento, disse o Prof. Dr. John Dawsey, da USP:

Aqui se reúnem escrituras sensíveis, insurretas, de quem pensa em estado de risco. Na palavra mito se encontram as letras da palavra motim. Na leitura a contrapelo da primeira, as próprias *letras brincam com o perigo. Ganham movência. A palavra se decompõe. E se recria. Vira motim.* Em deslocamentos lúdicos, pesquisadoras e pesquisadores também brincam com o perigo (Lyra (org.), 2021, p. 11)

Assim como no prefácio desta bibliografia, anuncia a Profa. Dra. Brígida de Miranda, da Udesc:

Aqui, neste livro, libelo de guerrilha, a capitã Lyra amotina-se com autoras e autores que aprenderam a viver com muito pouco, se esquivando da morte num país governado por jagunços. Reunidos em salas na UERJ, na UDESC e na UFRN, o Grupo de Pesquisa

MOTIM sabe que existe um solo verde e úmido sob esse país-quarador, que instituiu a necropolítica como programa de governo. Sabemos que a floresta esta viva, mesmo debaixo do asfalto. No concreto aparente das universidades, mestrandas, mestrandos, doutorandas e doutorandos do MOTIM sobrevivem inventando caminhos no campus, tecendo *herstorias* que nunca foram ouvidas, levando arte para quem mais precisa e vendo arte úmida, fresca e doce onde aparentemente só há poeira. Consternados e revoltados com as mortes, as amotinadas cavam na secura das instituições uma trilha úmida e serpenteada para florescer seus escritos. O Motim tem muito a contar e pouco a perder. Línguas ávidas pela água da verdade não temem lâmina da censura. Nossa língua floresce mais forte a cada corte. (Lyra (org.), 2021, p. 20-21)

Ainda em 2021, faz-se mister lembrar que realizamos, também remotamente, os eventos *Motim Convida e Amotinadas: Pedagogias, Poéticas, Rebelião e Resistência*²⁷ que tiveram como escopo promover palestras-encontros com professoras e pesquisadoras em artes e feminismos em todo Brasil, para discussão de pesquisas de pós-graduação concernentes às integrantes do Motim.

Tal evento teve por mérito ampliar a rede de diálogos com docentes com larga experiência nos campos de estudos do grupo. Dentre as convidadas tivemos as professoras doutoras: Verônica Fabrini (unicamp), Renata Lima (UFG), Stela Fischer (Unespar), Denise Espírito Santo (UERJ), Vânia Medeiros (Faculdade Santa Marcelina), além de convidadas especiais como a dançarina e coreógrafa Germanie Acogny (École des Sables-África) e a yalorixá

27. Todas as palestras-encontros encontram-se divulgadas pelo canal no youtube do grupo Motim, no seguinte endereço: <https://bit.ly/3pRn2yQ>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Wanda Araújo, jornalista, educadora, gestora do coletivo Centro de Tradição Afro-Brasileira Egi Omim, no Rio de Janeiro.

Figura 28. Artes de divulgação dos eventos *Motim Convida e Amotinadas: Pedagogias, Poéticas, Rebelião e Resistência*, de 2021



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Por fim, em 2022, retornando ao modo presencial e contando com ações ainda híbridas, realizamos o *I Levante - Motim em Giras de Cena e Atos de Fala*, que se configurou como evento artístico-científico que teve por objeto a reunião de investigadores/as em Artes, mais especificamente de Artes da Cena com fins de promover trocas entre as pesquisas destes estudantes de mestrado, doutorado, com participação de dez bolsistas de Iniciação científica, tanto por meio de apresentações cênicas, como por comunicações acadêmicas. Com vocação também em abranger estudantes externos ao grupo, o evento foi aberto a inscrições e recebeu pesquisadores/interessados de todo território nacional.

A programação amplamente fértil d'O LEVANTE do MOTIM, teve concepção e organização geral minha e das discentes Karla Martins (doutoranda em artes-UERJ) e Lisa Miranda (mestranda em artes-UERJ). Foram realizadas duas oficinas: *Palhaçaria de Terreiro*, ministrada por Antônia Vilarinho (doutoranda em

artes cênicas-Udesc) e *Influxos Artaudianos e fenômenos da natureza*, ministrada por Adriana Rolin (doutorada em artes-UERJ) e contou com comunicações científicas ou como intitulamos atos de fala em dois grandes temas: *Pedagogias Motim e Poéticas Motim*, mediados por mim e pela Profa. Dra. Brígida de Miranda.

Com as *giras de cena*, o I Levante apresentou performances com os atuantes Mateus A. Krustx e Roberta Nascimento (mestrando em artes-UERJ); exibiu as vídeoperformances com Cristiane Souza (doutoranda em artes-UERJ e Nathalia Barp (mestranda em artes-UERJ) e o filme de dança *Pedreira*, de Kleber Lourenço (doutorando em artes-UERJ). Assim como trouxe para a cena no Teatro Noel Rosa, da UERJ, espetáculos como: *A Corrente de Eléia*, do grupo Os Ciclomáticos de Teatro, sob a direção e Ribamar Ribeiro (doutorado em artes-UERJ); *Gêneres*, do Centro do Teatro do Oprimido, com atuação de Manu Marinho (mestrando em artes-UERJ); *Negaça*, de Urubatan Miranda (mestrando em artes-UERJ); *A Receita*, d'O Poste Soluções Luminosas, com atuação de Naná Sodré (mestranda em artes-UFRN) e *Meus cabelos de baobá*, com atuação de Fernanda Dias (doutoranda em artes-UERJ), todos integrantes Motim, sob minha orientação e em alta voltagem *f(r)iccional*.

Ainda n'O Levante abriram-se frentes de debate a partir dos trabalhos artísticos apresentados, com as mesas intituladas: *Cena, Gênero e Ditadura*, com participação do Prof. Dr. Daniel Aarão Reis (UFF) e da Profa. Nanci de Freitas (UERJ); *Poéticas das margens*, com o Prof. Dr. Zeca Ligiéro (Unirio) e a Profa. Dra. Agatha Oliveira (UFRJ) e por fim a mesa *Poéticas Negras*, com participação da Profa. Fátima Lima (UFRJ) e Denise Espírito Santo (UERJ), todas com minha mediação e de integrantes do Motim.

Figura 29. Arte de divulgação do evento *O Levante - Motim em Giras de Cena e Atos de Fala*, de 2022

O LEVANTE
MOTIM em Giras de Cenas e Atos de Fala

20 a 22 de outubro de 2022

Inscrição para Ouvintes e Submissão de Trabalhos: 26 de setembro à 26 de outubro

<https://bit.ly/olevantenotim>

PROGRAMAÇÃO:
Quinta-feira, 20 de outubro
Notas | 18h - 22h

PROGRAMAÇÃO

PROGRAMAÇÃO:
Quinta-feira, 20 de outubro
Notas | 18h - 22h

Evento de Abertura
Cena, gênero e ditadura
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Evento de Abertura
Espetáculo de Abertura
A Corrente de Bênia
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

O LEVANTE
Sexta-feira - 21 de outubro
Teatro | 18h - 19h

O LEVANTE
Sexta-feira - 21 de outubro
Notas | 20h - 22h

O LEVANTE
Sexta-feira - 21 de outubro
18h - 22h - Notas

Oficina I - Paixão de Terra
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Oficina II - Influências Arcaicas e Fenômenos da Natureza
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Sexta-feira - 21 de outubro
Notas | 20h - 22h

Um Filme de Dança
20h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Debate - Políticas das Margens
20h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Gêneros
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Performances simultâneas
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

O LEVANTE
Sábado - 22 de outubro
18:30 - 19h - Teatro

O LEVANTE
Sábado - 22 de outubro
18:30 - 19h - Teatro

O LEVANTE
Sábado - 22 de outubro
18:30 - 19h - Teatro

Negoca
18:30 - 19h - Teatro
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

A Receita
18:30 - 19h - Teatro
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Meus cabelos de baobá
18:30 - 19h - Teatro
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Debate de Encerramento: Políticas Negras
18:30 - 19h - Teatro
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

O LEVANTE
Sexta-feira - 21 de outubro
Manhã | 8h - 12:30h

O LEVANTE
Sábado - 22 de outubro
Manhã | 8h - 12:30h

O LEVANTE
Sexta-feira - 21 de outubro
Manhã | 8h - 12:30h

O LEVANTE
Sábado - 22 de outubro
Manhã | 8h - 12:30h

GIRA DE CENAS E ATOS DE FALA | PARTILHAS DE PESSOAS EM PROCESSO
A partir das 8h | Auditório do PPGCC

GIRA DE CENAS E ATOS DE FALA | PARTILHAS DE PESSOAS EM PROCESSO
A partir das 8h | Centro Cultural de UFRJ

Sala I - Políticas MOTIM
8h - 12:30h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Sala II - Pedagogias MOTIM
8h - 12:30h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Sala III - Políticas MOTIM
8h - 12:30h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Sala IV - Pedagogias MOTIM
8h - 12:30h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Atividade de encerramento
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Atividade de encerramento
18h - 22h - Teatro de Rua
Cena de Teatro de Rua
Teatro José Bonifácio Cultural UFRJ

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Todas essas ações amotinadas me estimulam a pensar que os *corpos de f(r)icção* das/dos pesquisadores do Motim, acabam por formar um coro de vozes, um corpo calcado no coletivo, e como defende este último evento, um *Corpo-Levante* comprometido com a formação de seres políticos na luta contra o sistema que sustenta violências socialmente aceitas dentro da falsa aparência de equidade.

Ao problematizar as hierarquias estabelecidas, tanto social quanto pedagogicamente, por meio das pesquisas do Motim que transitam entre poéticas e pedagogias feministas na filiação às artes da cena (teatro, dança e performance), somos impelidas/os a repensar as práticas epistêmicas e a visibilidade de novas formas de conhecimento, levando ao empoderamento de mulheres desde a academia e seus campos de extensão que abraçam e levam à reflexão de todas/os, que compõem o tecido social.

Referências

- DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e a antropologia da experiência. São Paulo: **Cadernos de Campo**, 13, p. 110-121, 2005.
- DAWSEY, John Cowart. A Fábula das três raças no Buraco dos Capetas: corpo, máscara e f(r)icção. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6., 2010, Belo Horizonte. **Anais** [...] Belo Horizonte, 2010.
- DVDSCHNECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985. 535 p.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**: Revista de Artes Cênicas, PPGArtes Cênicas da ECA/USP, p. 235-246, 2009.
- FREIRE, Maria Angélica Almeida de Miranda. **Associação Heroínas de Tejucupapo**. 2000. 87f. Monografia (Especialização em Associativismo e Cooperativismo) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

LYRA, Luciana. Amotinadas: Teatro como prática pedagógica de (re) existência. *In*: FERREIRA, Ezequiel Martins (org.). **Gênero e sexualidade**: lugares, história e condições. Ponta Grossa, PR: Atena, 2022.

LYRA, Luciana. Arte de f(r)icção: mito, rito e cartografias feministas. *In*: CASTRO, Maurício de Barros (org.). **Ensaio de Arte e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LYRA, Luciana. Artetnografia e Mitodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 167-180, 2014.

LYRA, Luciana. **Da Artetnografia**: migração da máscara mangue em duas experiências performáticas. 2013. Relatório (Pós-Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LYRA, Luciana. **Guerreiras e Heroínas em processo**: da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas. 2011. 535f. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LYRA, Luciana. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator**: uma experiência de f(r)icção. 2015. Relatório (Pós-Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

LYRA, Luciana. Motim na quarentena: Debates e afetos em rede. *In*: TERRA, Ana (org.). *et al.* **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** [recurso eletrônico]. Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.

LYRA, Luciana (org.). **O Livro do Motim**. São Paulo: Paco Editorial, 2021.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**. New York: PAJ, 1982.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ, 1988.

SOBRE OS AUTORES

Organizadora

Eloiza Gurgel Pires: Artista visual, pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora adjunta do Departamento de Educação da Faculdade de Formação de Professores (FFP/ UERJ). É autora de *O aprendizado da cidade: limiares e poéticas do urbano* (Editora Anna-blume, 2012). É coordenadora do projeto de extensão e pesquisa Arte, Educação e Cultura Visual: Interconexões, Práticas e Reflexões (FFP/ UERJ). Atua em parceria com o Projeto Tear – Núcleo de Trocas e de Experiências de Ensino e Ações Extensionistas em São Gonçalo e Regiões Adjacentes (FFP/UERJ). É membro do Conselho Municipal de Cultura de São Gonçalo-RJ, na condição de representante da FFP/UERJ.

Autores

Flavia de Oliveira Barreto: Professora do Departamento de Educação da FFP/UERJ, coordenadora do grupo de pesquisa Coletivo Memorar e do curso de Pós-Graduação *lato sensu* Educação Cultura. Lattes: <https://bit.ly/3OOBD8c>. Orcid: <https://bit.ly/3OT4Y1n>. E-mail: flavia-barreto2011@gmail.com

Gabriel Farias Mendes: Artista preto e mestrando em Arte e Cultura Contemporânea na UERJ. Graduado em Letras – Literaturas pela UERJ. Diretor teatral e dramaturgo da cidade de São Gonçalo. Pesquisa estéticas negras na cena e teatro para as infâncias.

Luciana Butzke: Cientista social, doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora na Universidade Regional de Blumenau (Furb).

Luciana Lyra: Atriz, encenadora, dramaturga e escritora. Doutora e mestra em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). PhD em Antropologia pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e PhD em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, docente associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular, no Instituto de Artes da mesma universidade. Docente colaboradora nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na UFRN e na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisadora líder do Grupo de Pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ/CNPq). Artista fundadora do estúdio Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte-SP. Sites: <https://bit.ly/3rajuCz>; <https://bit.ly/44xSfHc>; <https://bit.ly/3vIT3aN>. E-mails: lucianalyra@gmail.com; lucianalyra.uerj@gmail.com

Nanci de Freitas: Encenadora, atriz e pesquisadora. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É professora aposentada do Instituto de Artes da UERJ. Desenvolve pesquisa sobre Teatro Brasileiro, cena contemporânea e performance. Realiza experiências artísticas no projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica. Site: <https://bit.ly/437kVp0>.

Raquel Vieira da Silva: Graduada em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduanda em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É esquizoanalista e bailarina contemporânea, formada pela Escola Angel Vianna. Pesquisa e trabalha com juventude e direitos humanos em uma perspectiva decolonial.

Renan Marcondes: Artista e pesquisador, atualmente vinculado como pesquisador de pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: renancevales@gmail.com

Renata Linhares de Araújo: Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT), da Casa de Oswaldo Cruz (COC/Fiocruz), sua pesquisa trata sobre o acervo da doutora Nise da Silveira. Bacharela em História pela UERJ, tendo seu trabalho de final de curso intitulado “O caminho é o afeto: Nise da Silveira e o inconsciente”.

Roberta Santos Nascimento: Artivista, atriz, performer e artista multilinguagem. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UERJ. Bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua pesquisa está pautada na exploração dos limites da corpa, nas questões ligadas à dilatação do tempo-espaço e no uso da exaustão psicofísica como ferramenta para tratar de temas que a angustiam. Atualmente integra o grupo de pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias feministas em artes (UERJ/CNPq).

Rosane Bezerra Soares: Doutora em Artes Visuais, mestra em História da Arte e graduada em Comunicação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Cursando MBA em Educação Empreendedora pela Faculdade Sebrae. Professora efetiva do curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura Visual e Educação (Peace), registrado pelo CNPq.



CAPES

UERJ Print
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INTERNACIONALIZAÇÃO



**GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO**



PR2 Pró-Reitoria
de Pós-graduação
e Pesquisa



PPG programa de
pós-graduação
em artes **uerj**
ARTES



Título	Corpo Político
Organizadora	Eloiza Gurgel Pires
Assistência Editorial	Andressa Marques Taís Rodrigues
Capa	Larissa Codogno
Imagem da Capa	Claudia Díaz TS
Projeto Gráfico	Vinicius Torquato
Preparação	Talita Franco
Revisão	Marcia Santos
Formato	14x21
Número de Páginas	132
Tipografia	Minion Pro
Papel	Alta Alvura Alcalino 75g/m ²
1ª Edição	Agosto de 2023

Caro Leitor,
Esperamos que esta obra tenha
correspondido às suas expectativas.

Compartilhe conosco suas dúvidas e sugestões:

sac@editorialpaco.com.br

 11 98599-3876

Publique sua obra pela Paco Editorial

EDIÇÃO DE QUALIDADE, DIVULGAÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO NACIONAL



Teses e dissertações

Trabalhos relevantes que representam contribuições significativas para suas áreas temáticas.



Grupos de estudo

Resultados de estudos e discussões de grupos de pesquisas de todas as áreas temáticas.



Capítulo de livro

Livros organizados pela editora dos quais o pesquisador participa com a publicação de capítulos.




Técnicos e Profissionais

Livros para dar suporte à atuação de profissionais das mais diversas áreas.

Envie seu conteúdo para avaliação:

livros@pacoeditorial.com.br

11 4521-6315

 11 95394-0872

www.editorialpaco.com.br/publique-na-paco/

Todo mês novas chamadas são abertas:

www.editorialpaco.com.br/capitulo-de-livros/

Conheça outros títulos em
www.pacolivros.com.br

PACO  EDITORIAL

Av. Carlos Salles Block, 658
Ed. Altos do Anhangabaú – 2º Andar, Sala 21
Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100