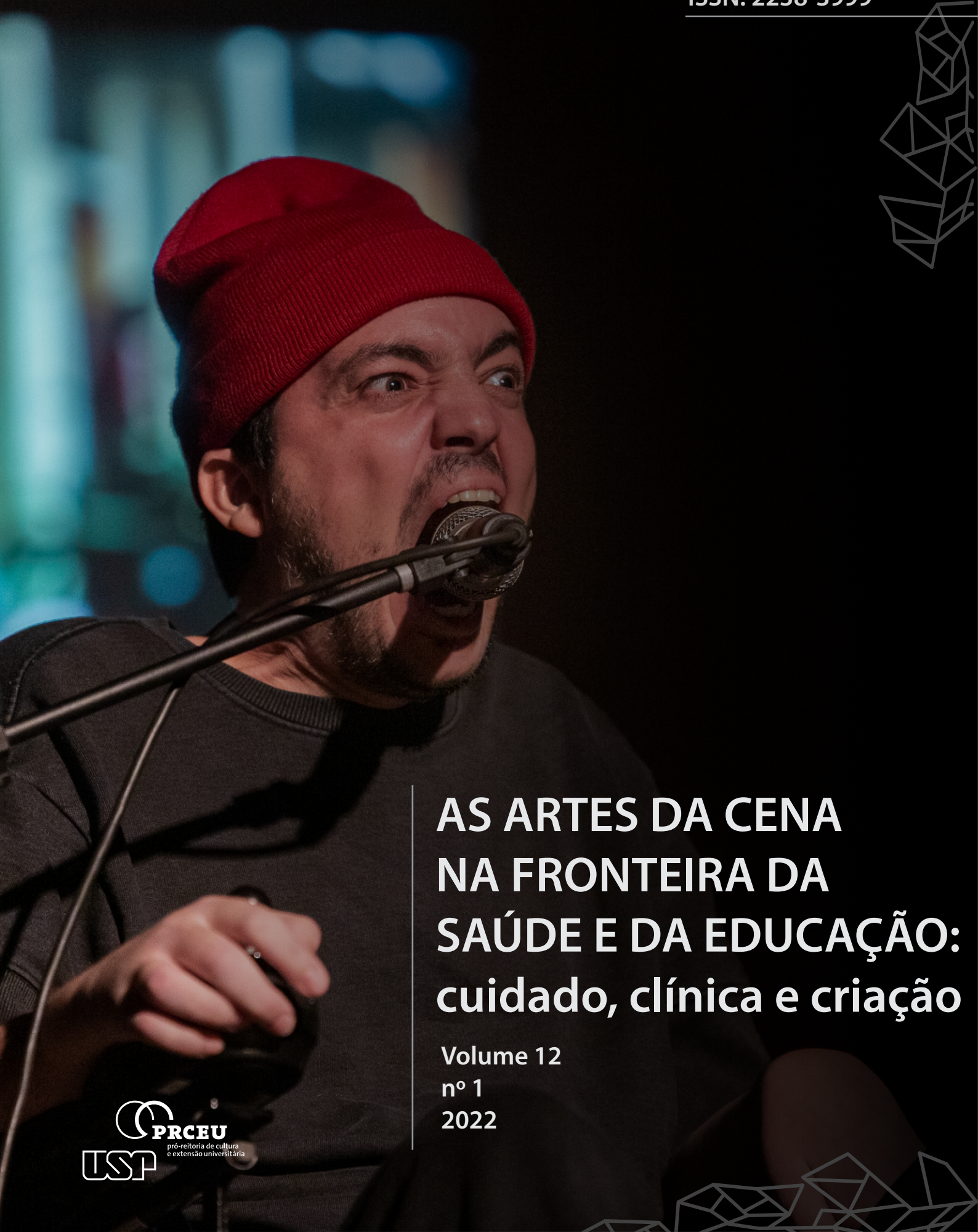




**Revista Aspas**  
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999



# AS ARTES DA CENA NA FRONTEIRA DA SAÚDE E DA EDUCAÇÃO: cuidado, clínica e criação

Volume 12  
nº 1  
2022



**Revista Aspas**  
ppgac - USP



Este material foi produzido com  
verba do auxílio PROEX da CAPES

**Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP**  
Editor Responsável

**Me. Fabricio Goulart Moser – USP**

**Me. Maíra Gerstner – USP**  
Editores

**Comissão editorial**

Dr. Ferdinando Martins – USP

Dra. Sayonara Pereira – USP

Me. Adriana Perrella Matos (Adriana Banana) – USP

Me. João Bernardo Fernandes Caldeira – USP

Me. Mileni Vanalli Roéfero – USP

Juliana de Lima Birchal - USP



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v12i1p2-8

**Editorial**

---

**AS ARTES DA CENA  
NA FRONTEIRA DA  
SAÚDE E DA  
EDUCAÇÃO: cuidado,  
clínica e criação**

**Editorial**

**Fabricio Goulart Moser  
Maíra Gerstner**

## Em busca daquilo que podemos ser: pensando além das fronteiras entre as artes da cena, a saúde e a educação

Fabricio Goulart Moser<sup>1</sup>

Maíra Gerstner<sup>2</sup>

A *Revista Aspas* apresenta o dossiê ***As artes da cena na fronteira da saúde e da educação: cuidado, clínica e criação***, uma edição que celebra e divulga o trabalho de pesquisadores e artistas com sólida, histórica e progressiva atuação na interface entre esses campos da experiência humana. A publicação deste número acompanha os efervescentes debates e pesquisas acadêmicas contemporâneas a respeito das conexões entre a cena, a educação e a saúde, e a franca expansão da produção artística, pedagógica e clínica que se inscreve sob tais contornos e contaminações no Brasil e no mundo. Estimular estudos brasileiros sobre práticas que assumam e performem essas fronteiras, e movimentar e construir diálogos produtivos entre esses e outros saberes é uma ação fundamental para o presente, além de lançar perguntas ao porvir, apostando no desenvolvimento e na consolidação de um campo fértil para a emergência desses cruzamentos na cena artística contemporânea.

Os textos aqui apresentados têm em sua natureza vocações singulares e plurais no que se refere à forma como enxergam e realizam as conexões entre arte, educação e saúde, foram escritos a partir de obras ou de práticas ligadas ao teatro, à dança e à performance e, em sua maioria, sob óticas

---

<sup>1</sup> Ator, diretor, professor e pesquisador das artes da cena. Aluno de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve, desde 2007, junto a instituições públicas e privadas do Brasil, projetos, eventos e oficinas artísticas envolvendo o teatro, a educação e a saúde de públicos neurodiversos, neurotípicos e de pessoas com deficiência. Coordena a especialização “Artes Aplicadas na Promoção da Saúde” e, desde 2018, leciona em diferentes cursos de especialização do CBI of Miami.

<sup>2</sup> Psicoterapeuta corporal, professora, pesquisadora e artista oriunda do teatro, vem atuando na interface entre arte, educação e clínica desde 2013, ministrando cursos e workshops entre Brasil e França, tendo como principal influência o legado da artista brasileira Lygia Clark. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP) e realiza seu doutorado sanduíche na Universidade de Paris 8, Vincennes Saint-Denis (França).

transdisciplinares. O grupo de artigos, cuja autoria é predominantemente feminina, está voltado à reflexão sobre processos artísticos oriundos dessas linguagens, e se relaciona, em diferentes níveis, com noções ampliadas de educação e saúde. Alguns escritos surgiram a partir das escolas de formação artística superior, em projetos de ensino, pesquisa e extensão, pensando na atuação dos futuros artistas da cena, e outros apresentam resultados de processos de criação vivenciados em espaços institucionais de saúde e nos mais diferentes contextos, analisam obras, refletem sobre espetáculos, entrevistam criadores e valorizam legados artísticos, expandindo a estrutura conceitual que compõe este dossiê.

A *Revista Aspas* encontra, neste conjunto de textos reflexões ampliadas acerca das relações entre artes da cena, a saúde e a educação, trabalhos que, a partir de experiências artísticas e investigações teóricas, se lançam nessas fronteiras e produzem inquietações que expandem o debate dentro e fora desse campo de estudos em formação. As artes da cena se tornaram territórios férteis para a criação de práticas transdisciplinares, uma vez que os processos artísticos ultrapassaram as fronteiras dos contextos formais e informais da arte e da educação e construíram relações profícuas com práticas oriundas de áreas da clínica e do cuidado. Tais produções assumem uma postura ética-estética diante de suas práticas e contribuem de maneira original para pensar sobre seus imbricados caminhos e produzir pontes, diálogos, trocas, encontros e reflexões, tornando os limites entre tais disciplinas cada vez mais porosos. A ideia, portanto, é observar como tais diálogos se instauram, tendo em vista a cena sempre como algo fundamental em todos eles.

A edição começa com a tradução de um artigo de Isabelle Ginot e Julie Nioche, publicado originalmente em 2021, no qual as autoras apresentam uma reflexão sobre a atuação de profissionais da dança e da educação somática em diversos tipos de instituições de cuidado na França. Em “Cuidar dos imaginários e das situações”, as autoras descrevem os contextos de tais instituições ao mesmo tempo em que problematizam alguns pressupostos do que entendemos por dança. Assim, ao cuidar dos imaginários, através do

corpo e das situações, como um outro tipo de coreografia, nos convidam a pensar uma outra dança para o nosso tempo.

No texto “Clínica Somático-Performativa: afeto como método”, a artista e pesquisadora Tania Alice introduz uma série de atividades realizadas sob sua orientação e que deram origem, em 2018, ao projeto Clínica Somática-Performativa, vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde é professora. Neste artigo, a autora toma como foco particular experiências de arte relacional desenvolvidas em uma disciplina ministrada em 2022, cujo percurso pedagógico foi inspirado pela seguinte questão: “O que você gostaria de aprender e nunca teve oportunidade?”. De maneira cartográfica, ela situa conceitos e práticas somáticas, performativas e meditativas que são a base de um projeto original que usa o afeto como método para criação de poéticas de cuidado em sala de aula.

Tarina Quelho nos apresenta o contexto de uma sala de aula, em uma escola de formação de artistas da cena, como um espaço potente de criação artística no artigo “A cena, o performer, a coisa, a sala de aula: notas metodológicas”. Peso, contorno, volume e movimento são alguns termos chave que aparecem na vivência destes corpos, que questionam o que ainda pode a cena e que presença é necessária para ativar essa pergunta. Neste contexto, a partir de um mergulho sensorial realizado através da prática do *Body Mind Centering* (BMC), a autora compartilha algumas estratégias pedagógicas por ela utilizadas como professora na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo (USP).

O artigo “Anna Halprin: uma trajetória de desestabilizações rumo a práticas criativas que celebram a diferença”, contribuição das artistas e pesquisadoras Marcia Berselli e Natália Soldera, apresenta ao público de língua portuguesa o legado da dançarina e educadora norte-americana Anna Halprin (1920-2021). Tendo como base a biografia *Anna Halprin: experience as dance* (2007), ainda sem tradução para o português, o texto destaca a trajetória, as principais influências e os trabalhos promovidos pela artista ao longo da vida. Com foco nas desestabilizações de normas e padrões éticos e estéticos, promovidas por Halprin em suas poéticas, o texto toca em temas como a diluição de fronteiras e as etapas tradicionais do processo criativo, a

flexibilização da conduta do dançarino e a valorização da diferença e da pluralidade na promoção da cura.

O texto “Ateliê de Teatro Circulando em bodas de zinco” é assinado por Adriana Bonfatti, Joana Ribeiro, Aline Vargas, Airton Assunção, Lorena Lima, Paulo Motta Martins e Sarah Sanfins, artistas pesquisadores ligados à UNIRIO. O artigo passa em revista a significativa trajetória da Oficina de Teatro Circulando, projeto de extensão que ocorre formalmente desde 2013 na universidade e envolve, além da comunidade da Escola de Teatro, alunos e professores do curso de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No relato das experiências, o texto partilha alguns pressupostos de seus processos artísticos e pedagógicos com pessoas neurodiversas, especialmente autistas, e trata dos desdobramentos de suas práticas no contexto da pandemia da Covid-19.

Em “A criação da dimensão clínica da dança *com* pessoas autistas”, a artista e pesquisadora Silvana Rocco Ferreira coloca em foco parte da sua longa experiência artística e pedagógica com este público no Rio de Janeiro. Ao afirmar uma dimensão clínica para a dança, a autora situa sua pesquisa em diálogo com as vivências sociais com autistas mobilizadas pelo educador francês Fernand Deligny durante a segunda metade do século XX. Partindo das relações entre modos de ser e modos de dançar, ela traça interessantes reflexões sobre o corpo e o gesto do terapeuta da dança, a respeito da colaboração, da escuta e da desterritorialização do sujeito, abrindo espaço para uma proposta original no que se refere à existência de uma gestualidade autista.

Já em “Bordado de Corpus: os silêncios nos praticam”, Maria Helena Bastos nos apresenta uma reflexão sobre um projeto artístico que parte da ação de bordar e da sua intervenção no espaço público, especificamente na maior metrópole do Brasil, a cidade de São Paulo. Esse trabalho busca compreender como o corpo, ou melhor, os corpos são convocados pela ação milenar do bordar e, ao mesmo tempo, homenageiam outros corpos que tiveram suas vidas ceifadas pela violência do mundo contemporâneo.

Em “Upuahu iwi i pe – sonhar o chão com os pés no chão”, Ruth Torralba compartilha um testemunho oriundo de uma experiência vivida em

um ritual Guajajara, no espaço singular da Aldeia Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro. A autora analisa como a transmissão de um saber ancestral guardado pelas mulheres daquele povo e a sua realização em uma aldeia urbana operam como reparação das feridas de um corpo-território marcado pela colonização.

O cativante manuscrito “Um roteiro-memória-reflexão sobre os 14 anos de prática médica e teatral comunitária: do hospício do Engenho de Dentro ao Teatro-Clínica DyoNises” é escrito em forma de peça de teatro e assinado por Vitor Pordeus, Thiago Beck, Fabio Ariston, Nando Rodrigues, e Jaswant Guzder. Estruturado em sete cenas, além de prólogo e epílogo, o texto entrelaça de modo performativo e autobiográfico as vivências do artista e psiquiatra Vitor Pordeus no Rio de Janeiro, abordando a saúde, a comunidade e o teatro. Arcabouço teórico, memórias e anotações do artista revelam vozes que costuram uma dramaturgia e instauram diálogos poéticos que refletem a dimensão cenopoética de suas práticas e experiências e a força de seu diálogo com o mundo.

Elisa Band assina o texto “Sempre à beira de se tornar coisa”, no qual analisa os espetáculos *Gentil unicórnio* e *O animal*, ambos da dramaturga, diretora e performer italiana Chiara Bersani, apresentados em São Paulo em 2022. A partir desta análise, a autora deflagra as estratégias de criação utilizadas pela artista, que convive com uma doença rara e que se interessa pela dimensão política da interação de seu corpo, considerado atípico, na sociedade contemporânea.

Por fim, encerramos o dossiê com a entrevista ao ator João Vicente, realizada por Mar Yãm Mordente, sobre o processo de criação da peça *A ilha do farol*. Depois de receber o diagnóstico de ELA (Esclerose Lateral Amiotrófica) e passar por uma perda gradual de seus movimentos em meio à pandemia da covid-19, João Vicente começou a se entender como morador de uma ilha. A questão da doença em Nietzsche, percepção, porosidade, antiteatro, arte-vida, teatro como a arte do encontro e a experiência do ator nos convocam para uma revisão de pressupostos já tão bem estabelecidos acerca de nossos entendimentos sobre corpo, saúde e criação.



Seria possível então afirmar, a partir do escopo dos textos reunidos nesta edição da *Revista Aspas*, que o futuro das relações entre a arte, a educação e a saúde é o entrelaçamento dos campos? Ou então, este é, na medida em que vemos as fronteiras a cada dia se borrarem mais, apenas um dentre os muitos caminhos da cena contemporânea? Quais seriam as especificidades de cada campo e linguagem nesses diálogos e contaminações? E o que fazer quando tais particularidades não derem mais conta daquilo que vivenciamos no corpo? São algumas das questões que, nos parecem, precisam alimentar a pesquisa e as práticas que se aventuram nos limites desses campos. Se Spinoza nos legou a pergunta “O que pode o corpo?”, com este dossiê nos perguntamos: O que pode a cena? E em que medida ela afeta os corpos quando se arrisca a criar entre as fronteiras que conectam a arte, a clínica e a educação?

Longe de encerrar esses e outros questionamentos que venham a surgir pela atuação nesse território transdisciplinar, esperamos, com a divulgação desses estudos, que novas perguntas nos surjam e que elas nos façam refletir sobre um campo criativo de estudos em desenvolvimento e formação. Como diria Nise da Silveira, em uma das suas cartas a Spinoza:

Podemos realizar pesquisas em torno de nós e em nós mesmos, mas não alcançaremos a compreensão da natureza infinita, pois somos finitos. Conhecer as limitações para então tentar superá-las. Eis o belo itinerário que você nos aponta. (SILVEIRA, 2020, p. 32)

Acreditamos que os textos apresentados seguem nessa trilha deixada por Spinoza e Nise, mas também por tantos outros nomes que nos deixaram itinerários traçados entre a arte, a educação e a saúde para essa constante pergunta sobre aquilo que podemos ser.

## Bibliografia

SPINOZA, Benedictus de. *Ethica/Ética*. Edição bilíngue Latim-Português. Tradução e Notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SILVEIRA, Nise da. *Cartas a Spinoza*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente: Hólos, 2020.

# CUIDAR DOS IMAGINÁRIOS E DAS SITUAÇÕES\*

*TAKE CARE OF IMAGINATION AND SITUATIONS*

*CUIDAR LOS IMAGINARIOS Y LAS SITUACIONES*

**Isabelle Ginot e Julie Nioche**

**Tradução: Luar Maria Escobar**

**Revisão da tradução: Maíra Gerstner**

## **Isabelle Ginot**

Professora do Departamento de dança da Universidade de Paris 8 e Educadora somática do método Feldenkrais. Cofundadora da associação Associação AIME, ela lidera com Julie Nioche diversos projetos – ensino, criações, pesquisas. Elas iniciaram e dirigiram o Diplôme Universitaire (DU) “Techniques du corps et monde du soin” (técnicas do corpo e mundo do cuidado), na Universidade de Paris 8, de 2008 a 2018. Suas pesquisas e seus ensinamentos versam sobre a análise de obras coreográficas, e mais particularmente sobre obras que colocam em cena artistas em situação de ciência; sobre os usos políticos e sociais da dança e das práticas somáticas. É organizadora do livro *Penser les somatiques avec Feldenkrais* (L'entretemps, 2014); coeditora, com Marie Bardet e Joanne Clavel, de *Ecosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste* (Deuxième Époque, 2019); e, com Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*. (CND, 2021). A maior parte de suas publicações está disponível em: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11).

## **Julie Nioche**

Bailarina, coreógrafa e osteopata. Em 2007, com uma equipe de pesquisadores, professores, atores do mundo associativo e de profissionais do corpo, ela fundou a AIME -Association d'Individus en Mouvements Engagés. A associação acompanha seus projetos e trabalhos artísticos para divulgar a dança e os conhecimentos ligados a essa prática, em particular o trabalho corporal, no campo médico-social e educacional. Julie Nioche trabalha a dança como um lugar de pesquisa para tornar visível a sensibilidade e a imaginação. Cada criação é um projeto experimental que presta particular atenção ao processo, ao caminho que leva à realização. Para saber mais: <http://www.individus-enmouvements.com/>.

### Resumo

Retomando suas experiências de pesquisa e prática, as autoras propõem uma exploração sobre o cuidado de nossos imaginários. Ao utilizá-los em contextos institucionais, elas fomentam uma abertura sensível e perceptiva.

**Palavras-chave:** cuidado, corpo, dança, imaginários, instituições.

### Abstract

Drawing on their experiences of research and practice, the authors propose an exploration into the care for our imaginaries. By using them in institutional contexts, they foster a sensitive and perceptive openness.

**Keywords:** care, body, dance, imaginaries, institutions.

### Resumen

Desde sus experiencias de investigación y práctica, las autoras proponen una exploración del cuidado de nuestros imaginarios. Al usarlos en contextos institucionales, fomentan una apertura sensible y perceptiva.

**Palabras clave:** cuidado, cuerpo, danza, imaginarios, instituciones.

Criada em 2007 por um coletivo engajado tanto artística quanto politicamente, a AIME<sup>1</sup> se propôs desde o início a um duplo desafio: produzir e difundir as obras coreográficas de Julie Nioche dentro do meio coreográfico “ordinário” contemporâneo, e difundir os saberes do corpo e do sentir em outros meios, na maioria das vezes dentro de instituições de cuidado, escolares ou sociais, por meio de ações que chamaremos de “altersituadas” (*altersituées*). Durante esses 13 anos, multiplicamos os formatos e encontros: práticas, oficinas, performances, cocriações, parcerias junto a associações (com a ajuda da SIDACTION<sup>2</sup>), em escolas, prisões, hospitais, EHPAD<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Association d'Individus en Mouvements Engagés (Associação de Indivíduos em Movimentos Engajados).

<sup>2</sup> Association de Lutte Contre le Sida (Associação de Luta Contra a Aids) criada na França em 1994. Desenvolve projetos de pesquisa e auxílio aos portadores de HIV.

<sup>3</sup> Sigla de Établissement d'Hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes. Trata-se de instituições de acolhimento para pessoas idosas com perda de autonomia.

IME<sup>4</sup>, MAS<sup>5</sup> Realizamos performances, acompanhamos os projetos de outros artistas e profissionais. Criamos e dirigimos há mais de dez anos uma formação longa, o Diplôme Universitaire (DU)<sup>6</sup> “Techniques du corps et monde du soin” (técnicas do corpo e mundo do cuidado), em parceria com a Universidade de Paris 8. O “nós” que fala neste artigo é assim a dupla voz de Julie Nioche, coreógrafa, performer, osteopata, e Isabelle Ginot, professora universitária e praticante de Feldenkrais, mas também carrega as experiências compartilhadas por muitos artistas, praticantes, educadores, pesquisadores e ativistas que trabalharam conosco. Durante a redação deste texto, fomos acompanhadas, por um lado, pelas crianças, equipes e artistas do projeto *S(p)onges*<sup>7</sup> atualmente em andamento. Por outro lado, pelos escritos muito inspiradores de Molinier (2013), sobre cuidados, e de Salvatierra (2020), sobre a dança como experimentação micro-política.

O que fazemos em um ambiente *altersituado* é, em grande parte, o mesmo que em um ambiente cultural e profissional. As diferenças – principalmente as condições materiais e as diversidades funcionais, motoras, cognitivas ou psicológicas – não afetam a natureza artística de nossas propostas, e nossos processos se valem dos mesmos recursos: a exploração da percepção para nutrir o gesto, a circulação entre sensação e imaginação (*rêverie*), a emergência de um estado de performance repousando sobre a invenção e não sobre a reprodução. Da mesma forma, se é obviamente muito diferente trabalhar com crianças autistas, idosos dependentes, adultos multideficientes ou bailarinos profissionais, o fazemos a partir das mesmas intenções e da mesma busca. Mas será suficiente dizer que “é tudo a mesma coisa” e, se assim for, por que ir até lá? Nas páginas seguintes, tentamos responder a essa dupla pergunta: o que fazemos de *diferente* em um ambiente

---

<sup>4</sup> Institutos Médicos Educativos são instituições que acolhem crianças e adolescentes que apresentam algum tipo de deficiência.

<sup>5</sup> Sigla de Maison d’Accueil Spécialisée. Trata-se de uma casa de acolhimento permanente para pessoas portadoras de deficiências.

<sup>6</sup> Formação cujo diploma não é credenciado pelo Ministério da Educação Superior. Trata-se de um diploma entregue diretamente por uma universidade francesa, ao contrário dos outros diplomas (graduação, mestrado e doutorado), que são entregues no nome do Ministério.

<sup>7</sup> *S(p)onges* é uma forma de espetáculo imersivo que é ativado pelo grupo que participa dele: uma bailarina, os acompanhantes e as crianças. Ele é ativado por três pequenos sacos que contêm três tipos de objetos que oferecem três tipos de práticas de dança diferentes registradas por Julie Nioche e Miléna Gilabert, com música de Sir Alice.

*altersituado?* Também: o que *realmente conta?* Porque, de fato, se é diferente, é porque o ambiente cultural comum e o da instituição de cuidado formam situações radicalmente distintas para os projetos. Para entender essas questões, observaremos nossas práticas *altersituadas* a partir de duas perspectivas simultâneas: cuidar dos imaginários, a fim de tentar descrever o que fazemos ali. Cuidar da situação, para entender o que é transformado pela *altersituação*.

### Cuidar dos imaginários<sup>8</sup>

O trabalho do imaginário é o instrumento, assim como a questão de todos os projetos coreográficos da AIME: o cuidado com a imaginação de nossos artistas é um pré-requisito e uma ferramenta de trabalho. Este em comum se baseia em explorações sensíveis e perceptivas - daí o lugar que damos às múltiplas práticas gestuais, particularmente as somáticas. “O imaginário está na sensação”, segundo a bela fórmula de Michel Bernard, e isto inspira as ficções, as transformações dos gestos e dos imaginários; e o trabalho coletivo o alimenta e o renova. Despertar essas potências do imaginário está no coração da arte que fazemos, tanto no meio cultural como em nossos projetos *altersituados*. Isso não significa que temos o monopólio: o imaginário funda o gesto de todos, está no coração da realidade<sup>9</sup>, e é porque acreditamos nesse “comum” que podemos dançar com toda a diversidade de seres humanos que vivem em instituições de cuidado: nós adentramos esses espaços cheios de confiança na igualdade da troca. A exploração do sensível, dos infinitos territórios de sensação, e o voo do imaginário ou do devaneio que se segue, sabem como ir ao encontro dessa diversidade. Evidentemente, a aventura que cada um vive permanece um profundo mistério, e ninguém pode

---

<sup>8</sup> Este título é inspirado no título de um importante artigo de Carla Bottiglieri (2012): *Soigner l'imaginaire du geste: pratiques somatiques du toucher et du mouvement* (“Cuidar do imaginário do gesto: práticas somáticas do toque e do movimento”).

<sup>9</sup> Enquanto o termo “imaginário” permanece desvalorizado em muitas instituições, seu status vital está agora bem iluminado em campos de estudo tão variados como a antropologia (ver Stepanoff, 2019); em lutas ecológicas e feministas; em neurociência; e, é claro, na dança e na análise do movimento, em que sabemos há muito tempo que os movimentos do imaginário têm um efeito direto e mensurável sobre a qualidade do gesto.

saber o que os outros sentem – por exemplo, as crianças autistas com quem dançamos em *S(p)onges*. E, ainda, de nosso próprio lugar como adultos “relativamente normalizados<sup>10</sup>”, reconhecemos os momentos poéticos, os momentos de invenção, de apaziguamento, de variações energéticas que compõem o que consideramos ser arte. Como artistas, não queremos saber se sua patologia ou deficiência podem afetar sua capacidade imaginativa. Ou melhor, queremos acreditar nas capacidades que lhes pertencem. Nisso eles não são diferentes de nenhum de nós.

Nesses processos, somos simultaneamente pedagogos, educadores, cuidadores e artistas. Ou, mais especificamente: é impossível ocupar o lugar de artista nessas situações sem apoiar-se na pedagogia, na educação e no cuidado. Entretanto, o importante é que os habitantes experimentem sua capacidade de inventar; que se unam para realizar algo que nós iniciamos, é claro, mas cujo resultado não é prescrito e definido por outros, que teriam autoridade sobre eles. Além disso, o que esperamos junto com eles é o inesperado, o imprevisível, certamente não a realização de objetivos pré-definidos. O que conta é dar a sentir as potências dos imaginários de cada um, o valor dessas potências e sua legitimidade; o que faz a arte é a experiência das potências de invenção de um gesto a si.

Nesse sentido, a arte que praticamos é fundamentalmente subversiva *na situação da instituição de cuidado*. A fim de entender um pouco melhor o que fazemos ali, devemos, portanto, parar de olhar apenas para o conteúdo de nossas propostas e observá-las em seu emaranhamento com “a situação”. E temos de enfrentar algo mais doloroso: a lacuna entre o mundo ordinário da dança e as instituições de cuidado em que “entramos”; enfrentar as diferenças de valor instituídas entre as diferentes formas de vida humana.

### Cuidar da situação

Eu chamo de “coreografia situada” o conjunto de obras que fazem do lugar e, mais comumente da situação, o trampolim de sua abordagem coreográfica. Essas obras, na maioria das vezes, se desviam dos dispositivos espetaculares habituais que colocam um

---

<sup>10</sup> Nas palavras de Violeta Salvatierra (2020, p. 186) em tese citada acima.

evento e sua plateia face a face. Elas constroem situações coletivas que criam um diálogo com o contexto em que nos encontramos (PERRIN, 2019, p. 61).

Chamamos esses projetos de *altersituados* porque, como insiste Julie Perrin, a situação se impõe como “origem do processo coreográfico”. Na relação entre “dança e cuidado”, falta o termo “instituição”, mas muitas vezes ele está na linha de frente dos projetos. Quando entramos em um estabelecimento, entramos em dois espaços sobrepostos e, no entanto, muito diferentes. Por um lado, a instituição: por esse termo, entendemos as estruturas pelas quais nossas sociedades marginalizam certas populações que escapam de suas normas (idosos, deficientes, pessoas com dificuldades sociais ou educacionais etc.). Por outro lado, os profissionais, que fazem viver as instituições e que vivem dentro delas, junto com os “usuários”.

A imensa dificuldade de nossos projetos é que eles são colocados *contra a instituição, e graças às pessoas que a fazem funcionar*. É sobre isso que temos que tentar pensar. “Portanto, o que é problemático na geriatria não é o reconhecimento da alteridade nem da identidade, mas a construção de um senso de humanidade comum”, escreve Pascale Molinier (2013, p. 133). De fato, as “pessoas” nessas instituições são divididas e hierarquizadas em múltiplos grupos (pacientes, usuários, alunos, prisioneiros, idosos, crianças, deficientes, mas também cuidadores, educadores, profissionais da limpeza, gerentes, trabalhadores temporários etc.). Nós os chamamos de “os habitantes”: primeiro, para tentar escapar dessas diferenças implacáveis; segundo, porque todos os nossos projetos são voltados tanto para eles (os profissionais) quanto para os outros (os usuários). Finalmente, porque a precariedade e a vulnerabilidade que afetam os usuários não poupam os profissionais.

Quando entramos, nossos corpos se impregnam dos espaços, de seus ritmos, das fronteiras internas, dos lugares de cada um. Entramos, e aquilo que vemos revela o que nossas sociedades neoliberais estão fazendo com a vida dos mais precários entre nós, separados do resto dos vivos. Entramos, e a organização do trabalho como organização das diferenças de valor entre os seres humanos é imposta a nossos corpos, assim como é imposta aos dos

habitantes. A organização do trabalho em instituições faz *sempre* um obstáculo ao projeto artístico, de uma forma mais ou menos óbvia; essa resistência é na maioria das vezes encarnada em uma profusão absurda de problemas materiais (instalações, equipes, horários...). No entanto, os projetos acontecem, *apesar* da precariedade dos habitantes, usuários e profissionais, apesar da urgência que se tornou não uma “crise”, mas um componente permanente da situação, e que se reveste profundamente de corpos e consciências. Elas acontecem apesar disso e graças ao compromisso das equipes, a sua constante invenção da vida cotidiana. Elas acontecem graças ao amor – o inimigo jurado da “gestão” e do “profissionalismo”, e a fonte vital do trabalho de cuidado: o amor que permite às pessoas viverem juntas e trabalharem umas para as outras e umas com as outras<sup>11</sup>. Para que a arte e os artistas possam entrar nestas instituições, é necessário que os habitantes trabalhem juntos para reinventar a humanidade comum na qual eles não são admitidos *a priori*. Eles formam uma rede de contraforças sutis, composta de atitudes e gestos imperceptíveis dentro de um cotidiano em que muitas ações, ausentes das amarras dos regulamentos, são vitais e necessárias para todos. É tecida de simples bom senso, uma atenção suave (os detalhes que agradam a um ou a outro não estão escritos em nenhum regulamento profissional), de nutrição, de viagens suspensas para acolher alguém, das reservas de alegria que cada pessoa sabe que deve manter para que a exaustiva rotina diária não se transforme em puro inferno.

Essa tensão, de fato, esse conflito, entre a organização prescrita e o ajuste informal para fazer funcionar o trabalho, não é exceção: pelo contrário, é inerente a toda organização do trabalho. Entramos, e às vezes é essa trama infinita da humanidade que nos acolhe: ela já preparou o espaço, ela interpõe delicadamente toda sua inteligência prática entre “a organização do trabalho” e nós. Mas, na maioria das vezes, as tensões entre essas duas redes de forças são palpáveis, e a “situação” a que chegamos é mais um campo de batalha entre as forças da “organização do trabalho” e as da vida cotidiana: essas tensões formam o substrato fundamental da situação. O lugar a que

---

<sup>11</sup> Ver Pascale Molinier (2013), mais especificamente “Le malentendu de l’amour” (O mal-entendido do amor), p. 194-202



nós, como artistas, fomos designados, ou que vamos esculpir para nós mesmos, não será capaz de se extrair de hierarquias em que gestos, funções e pessoas não têm todos o mesmo valor. O projeto tem sido “coconstruído” e/ou “negociado” entre os órgãos de supervisão e a administração da instituição, muitas vezes dentro da estrutura de numerosas parcerias complexas. As “equipes” e os “usuários” não foram consultados, mas quando entramos, eles estão lá. Ignorar essas tensões inevitavelmente as cristalizará<sup>12</sup>. Na melhor das hipóteses, ajudaremos a afrouxar um pouco sua carga. Isso só pode ser feito por meio de alianças com as potências da humanidade que já estão lá, e que só estarão interessadas se o projeto as reconhecer e se preocupar com elas, pois elas se preocupam com isso.

### Humanizar-nos, atuar juntos

Para que um projeto artístico nasça, é preciso formar alianças; não será em torno de “nosso projeto artístico”, mas em torno desse desejo de uma humanidade comum. Há de haver outros seres humanos, cuidadoras, administradoras, funcionárias, educadoras, professoras<sup>13</sup>, que sintam a necessidade da vida, a alegria de compartilhar os afetos, o desejo de inventar, o prazer de se mover, de sair da rotina, de fazer entrar o que está “do lado de fora”, de abrir espaço para o que não está prescrito, e para o vivo. Essa necessidade vital talvez não precise da arte, mas a arte lhe oferece ocasiões. O projeto só emergirá se for impulsionado pelo desejo de tecer o comum e aberto a sua própria transformação por meio do “diálogo com a situação”. Esse comum não é dado, ele espera que nos unamos para que ele aconteça.

No entanto, esse pensamento do *fazer junto* – não mais do que o imaginário – não é um monopólio da arte. Ele poderia se organizar tão facilmente em torno de atividades diárias menos excepcionais que a arte –

---

<sup>12</sup> Há, evidentemente, exceções. Por exemplo, vale mencionar o projeto de longo prazo liderado por Marina Ledrein no hospital Robert Ballanger em Aulnay-sous-Bois, tanto por sua demanda de colaboração e coconstrução com os participantes como por sua instalação.

<sup>13</sup> Nessas profissões, o feminino domina: a esmagadora maioria das pessoas que trabalham com pessoas vulneráveis são mulheres. Essa feminização do trabalho de cuidado é tema de muito debate, tanto na história do feminismo como na história mais recente do movimento de cuidado.

cozinhar, *bricoler*, ler, cuidar do jardim, fazer a limpeza etc. – como é o caso da psicoterapia institucional. No ambiente cultural comum, a invenção do coletivo é uma questão transversal à arte, tanto um pré-requisito (confiamos no senso do comum para criar) quanto um horizonte (nunca deixamos de explorar e reinventar, por meio da criação, formas de estarmos juntos). Mas dentro da instituição dominante, trata-se de pura transgressão, radicalmente oposta à fragmentação e às diferenças de valores instituídos pela distribuição de espaços, tarefas, papéis e horários. Trata-se, então, de pensar em um projeto artístico que constrói esse comum, em vez de um projeto que depende de sua existência anterior. Quando esse *fazer-junto* ocorre, o que é também um sentir-junto, ele se torna um acontecimento na experiência comum.

### O que fazer com os nossos privilégios?

Muitos de nós – dentre os artistas implicados em projetos *altersituados* – criticamos uma arte elitista e especializada. Entretanto, a lógica do “projeto” artístico em uma instituição se baseia em uma retórica da exceção: esses são momentos marcantes de ruptura com as rotinas da estrutura; as equipes permanentes devem arranjar espaço e tempo para abrir espaço para nós – elas nem sempre conseguem fazê-lo, ou isso vem às custas de um preço alto. Como fazer para que essa dimensão excepcional não leve à construção de uma nova torre de marfim, quando a urgência é de recuperar um terreno comum? Como podemos garantir que nossas intervenções não consolidem as hierarquias entre as diferentes tarefas – mais ou menos de elite, mais ou menos subalternas?

Seria uma questão de usar a posição singular que nos é dada, como artistas visitantes, para corroborar esse esforço já iniciado pelos habitantes. Reconhecer os privilégios que nos são concedidos por nossa filiação à sociedade “normal”, pelo valor de exceção da arte e por nossa legitimidade dentro de nosso próprio campo. Não devemos fazer da instituição de saúde um novo teatro onde o projeto artístico, com seu cortejo de colaboradores convidados, seus meios de exceção e suas certezas, muitas vezes exóticas aos olhos dos habitantes, seriam os únicos a aparecer, deixando tudo que

compõe a vida da comunidade para a escuridão das coxias. Saber que a intrusão de “nosso projeto” poderia violentar àqueles que zelam pela vida; usando a autoridade que nos foi concedida pela instituição como arma estratégica a serviço de seus esforços, e não a serviço de “nossa arte”. Um abrigo onde os mais vulneráveis, não os mais autorizados, poderão experimentar o valor de seus devaneios e potências de invenção. Um porta-voz e um palco para as potências imaginárias das vidas mais precárias.

## Bibliografia

BOTTIGLIERI, Carla. Soigner l’imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement. **Chimères**, n. 78, p. 113-128, 2012.

MOLINIER, Pascale. **Le travail du care**. Paris: La dispute, 2013.

PERRIN, Julie. **Questions pour une étude de la chorégraphie située, v. 1: synthèse des travaux 2005-2018**. Dossier d’H.D.R., vol. 1, sous la dir. de P. Guisgand, Université de Lille, 2019.

SALVATIERRA, Violeta. **L’atelier de danse et d’éducation somatique comme espace d’expérimentations micropolitiques**. Tese de doutorado, Université Paris 8, 2020.

STEPANOFF, Charles. **Voyager dans l’invisible: techniques chamaniques de l’imagination**. Paris: La découverte, 2019. (Les empêcheurs de penser en rond)



# CLÍNICA SOMÁTICO-PERFORMATIVA: AFETO COMO MÉTODO

*SOMATIC-PERFORMATIVE CLINIC: AFFECT AS A METHOD*

*CLÍNICA SOMÁTICA-PERFORMATIVA: EL AFECTO COMO MÉTODO*

**Tania Alice**

**Tania Alice**

Artista-pesquisadora e professora da graduação e da pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Diretora do grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas, bolsista de produtividade PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq) e diretora artística do coletivo Performers sem Fronteiras.

### Resumo

O texto aborda de forma cartográfica a experiência da Clínica Somático-Performativa, desenvolvida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro desde 2018, apresentando as pesquisas em arte realizadas no contexto dessa atividade, que se configura como uma prática de poéticas do cuidado em sala de aula. Por meio dessa experiência, reflete-se sobre a importância do afeto, da alegria e da coletividade em uma produção artística coletiva.

**Palavras-chave:** performance, trauma, poéticas do cuidado, arte socialmente engajada.

### Abstract

This paper maps the experience of the Somatic-Performative Clinic developed at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro since 2018, presenting the Arts research conducted therein as a type of poetics of care in the classroom. Such experience allow us to reflect on the importance of affect, joy, and collectivity for a collective artistic production.

**Keywords:** performance art, trauma, poetics of care, socially engaged art.

### Resumen

Este texto aborda de manera cartográfica la experiencia de la Clínica Somática-Performativa desarrollada en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro desde 2018, presentando la investigación en arte realizada en el contexto de esta actividad, que se configura como una práctica de poética del cuidado en el aula. Esta experiencia nos permite reflexionar sobre la importancia del afecto, la alegría y la colectividad en términos de producción artística colectiva.

**Palabras clave:** performance, trauma, poética del cuidado, arte socialmente comprometido.

*Embora seja loucura, há nela certo método*<sup>1</sup>.  
Shakespeare

A Clínica Somático-Performativa (CSP) é um projeto artístico e clínico iniciado em 2018. No começo, ela foi desenvolvida em parceria com a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde trabalho, como uma ação de prevenção ao suicídio e depressão. Realizada por meio de encontros semanais da Escola de Teatro, inicialmente em parceria com o esquizoanalista Bruno Cuiabano e com o artista-pesquisador Diogo Rezende, a CSP nasceu do desejo de propor novas formas de estarmos juntas/os, de gerar um campo de cura pela conexão amorosa e de desenvolver a criatividade coletivamente. Desde seus primórdios, a CSP se constituiu como um espaço de acolhimento e construção de novas subjetividades, bem como um de experimentação de maneiras diferentes de lidar com aquilo que atravessava as/os alunas/os, auxiliando a transição das/os participantes de um estado de vítima para um de responsabilização e empoderamento<sup>2</sup> por meio da prática artística.

Um dos *insights* sobre as possibilidades de atuação no contexto da clínica surgiu de uma experiência performática própria, realizada em 2013, que permitiu um primeiro entendimento empírico sobre a possibilidade curativa da performance. Na época, eu estava passando por um momento difícil e resolvi tentar me animar colocando um cartaz nas ruas e redes sociais, dizendo: “Convide-me a fazer com você o que você mais gosta de fazer. Me diga o dia, horário e o que preciso levar”. Contava com o fato de que fazer com as pessoas o que elas mais gostavam de fazer iria me ajudar a me animar também – uma perspectiva que, nesse momento, eu considerava até um pouco egoísta. Porém, rapidamente percebi que ativar a solidariedade das pessoas era um processo muito interessante: porque, para me ajudar, elas voltavam a se questionar sobre o que mais gostavam de fazer e retomavam

---

<sup>1</sup> Fala do personagem Polônio, cena II, ato II (SHAKESPEARE, 1995).

<sup>2</sup> Entendo aqui “empoderamento” não como uma prática para ganhar mais poder sobre outra pessoa, mas como uma maneira de tornar-se mais consciente de si, para, a partir dessa consciência, ter mais capacidade de reinvenção da própria vida.

suas práticas, por vezes, esquecidas por anos. Entendi que colocar-se ou ser colocado na posição de quem pode ajudar o outro oferece uma perspectiva grande de empoderamento. Após ter realizado cerca de quarenta atividades (ver as nuvens nascendo na praia de Ipanema, comer uma laranja ao sol, pegar uma estrada sem destino e até namorar), resolvi retribuir e ofertar o que eu mais gosto de fazer: rir. O meu programa performativo, realizado pela primeira vez na praça do Largo do Machado, no Rio de Janeiro, em 2014, era ficar sentada em uma cadeira oferecendo um compartilhamento de gargalhadas para quem assim desejasse.

Em uma versão posterior da performance, realizada em galerias de arte, também propunha compartilhar o riso, enquanto, em um telão, passava o vídeo de todas as ações realizadas em conjunto com as pessoas. A performance final, intitulada *Ulysses: a caminho de casa*, aconteceu três vezes em 2014: no Festival Internacional de Performance Art de Helsinki, na Finlândia; no Grace Exhibition Space, de Nova York; e no Zsenne ArtLab, em Bruxelas<sup>3</sup>. Foi fundamental perceber que instaurar dispositivos performáticos que ativam a solidariedade alheia tem um profundo efeito curativo e isso passou a ser um dos eixos da minha prática artística nos anos subsequentes, que me levaram até à criação da CSP em 2018.

Inicialmente, a CSP era aberta a qualquer pessoa (alunas/os, professoras/es, técnica/os administrativas/os) que desejasse frequentá-la, até que, em 2019, passou a funcionar com um grupo específico de aluna/os e professora/es, que se deixaram atravessar pelas experiências, para, em seguida, se tornarem multiplicadores da CSP em seus respectivos locais de trabalho, escolas, comunidades ou bairros<sup>4</sup>. Nesse momento, a clínica funcionava como um espaço de junção clínica-arte, sendo estruturada organicamente a partir das experiências realizadas pelas/os participantes, partindo da mobilização de diferentes componentes terapêuticas (práticas

---

<sup>3</sup> No livro *Manual para performers e não-performers*: 21 ações artísticas para produzir felicidade, detalho este e mais outros 20 programas performativos, que podem ser realizados por quem o deseja, sem nenhum direito autoral (ALICE, 2020, p. 78).

<sup>4</sup> Entendo a CSP como um projeto de arte socialmente engajada, conforme o define Pablo Helguera em seu livro *Education for socially engaged art* (2011), no sentido de que atua não somente na esfera subjetiva, mas também na esfera social.

somáticas, esquizoanálise, psicomagia de Jodorowsky, objetos relacionais de Lygia Clark, meditação, ioga, movimento consciente...) e da linguagem da performance em suas diversas vertentes: performance autobiográfica, foto e videoperformance, performance relacional, performance social, performance urbana, ritual entre outras.

Propondo transições possíveis de um corpo-arquivo de traumas para um corpo-arquivo de novas possibilidades, a CSP atuava na construção de corpos capazes de produzir uma revolução dos afetos no momento social e político que estávamos atravessando, por meio das potências de vida que aprendiam a gerar, configurando-se como uma prática intensiva de arte relacional<sup>5</sup>.

Em 2020, durante a pandemia de covid-19, a clínica foi redirecionada para um projeto específico de cuidados poéticos. Primeiro, um grupo de escuta poética, em conjunto com diversos professores<sup>6</sup>, ofereceu escutas para quem desejasse e também para nós mesmos. Essa experiência se desdobrou em um projeto de escuta intitulado Roda de Mulheres, que oferecemos em 2020, em parceria com o Setor de Atenção à Saúde do Trabalhador da Unirio, a todas as servidoras interessadas na modalidade online; e um grupo de trabalho de criação de professoras/es da Unirio.

Outro desdobramento foi a criação do espetáculo *Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidados poéticos online*, realizado em conjunto com os Performers sem Fronteiras, dentro do grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas. O espetáculo, apresentado on-line noventa vezes durante a pandemia, inicialmente buscou cuidar dos profissionais de saúde que estavam na linha de frente contra a pandemia para em seguida se estender, a fim de arrecadar fundos para a Associação de Produtores Teatrais do Rio de Janeiro, auxiliando na compra de cestas básicas. Outra ação na interseção arte/saúde foi a performance inspirada no

---

<sup>5</sup> Em 2021, Fabiana Monsalu e eu organizamos um livro sobre arte relacional no Brasil, que faz um inventário de diversas práticas de arte relacional atualmente realizadas por artistas no nosso país a partir de artigos por ela/es produzidos.

<sup>6</sup> Participaram da Escuta Poética os professores doutores Marcus Fritsch, Ricardo Kosovski, Leticia Carvalho, Juliana Manhães e Nara Keiserman.



projeto Memorial Inumeráveis<sup>7</sup>, intitulada *Cada número é o amor de alguém*. Nessa performance, prestamos homenagem a cada uma das vítimas de covid-19 e, em ordem alfabética, contamos suas histórias de vida. Essa criação, com direção minha, foi apresentada como performance de abertura no encontro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes de 2021<sup>8</sup>.

Por fim, houve outro desdobramento virtual das ações da CSP, que se tornou um novo projeto, intitulado *Petformances: poéticas do cuidado para, com e por animais*, em parceria com a aluna, monitora e médica veterinária Manuella Mellão. Esse projeto se desdobrou em cursos oferecidos na graduação e na pós-graduação, em oficinas na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e no programa Sesc em Casa. Nesse momento, focamos a ação da clínica em gerar ou aprofundar um olhar antiespecista e fomentar a solidariedade interespecies, tão importante no momento de crise ecológica que estávamos vivendo, em que nossos animais eram nossos maiores cuidadores e companheiros<sup>9</sup>.

Em março de 2022, quando as universidades públicas voltaram ao presencial, a clínica voltou a ser um espaço de acolhimento presencial dentro de uma disciplina intitulada Prática de Cena. Nesse curso, oferecido em parceria com Caio Picarelli, artista-pesquisador, aluno do mestrado e estreito colaborador da clínica, desenvolvemos práticas performativas e somáticas a partir de desejos de aprendizado trazidos pelos alunos, tentando reabilitar corpos traumatizados pelo longo tempo de pandemia e solidão, como podemos observar na figura abaixo.

---

<sup>7</sup> Disponível em: [www.inumeraveis.com.br](http://www.inumeraveis.com.br).

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.performerssemfronteiras.com/cada-n%C3%BAmero-%C3%A9-o-amor-de-algu%C3%A9m>.

<sup>9</sup> Aprofundo a questão das Petformances em um artigo publicado na *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas* (v. 2, n. 41, setembro de 2021), também publicado como capítulo do livro *Arte relacional no Brasil: o que se faz, o que se come* (MONSALU; ALICE, 2021, p. 357-377).

Figura 1 – Práticas somático-meditativas (Praia da Urca)



Foto: arquivo pessoal.

Como forma de se reconectar com o desejo pulsante e com a força vital após dois anos de pandemia e ensino remoto, nesse retorno ao mundo presencial, foi levado para os alunos o seguinte questionamento: “O que você gostaria de aprender e nunca teve oportunidade?”. Foi estabelecida uma lista de desejos do que gostariam de aprender: andar de patins, aprender a rodar bambolê na cintura, dançar balé, escrever um pré-projeto de pós-graduação, usar uma panela de pressão, ir para uma festa do pijama foram alguns dentre eles. O intuito era ampliar a sensibilidade e também dar espaço aos processos de cura individuais. Por esse motivo, criamos um espaço somático que buscava a harmonização dos corpos físico, mental, emocional e espiritual que, ao mesmo tempo, era performativo porque estava em permanente reelaboração e renegociação com as forças que o atravessavam. Os encontros da CSP, nesse momento, operavam em dois momentos entremeados. A primeira parte do encontro se dava com práticas somáticas e meditativas que visavam a preparar os corpos para a investigação de novas maneiras de existência, cuja importância é fundamental, como assinala Peter Pál Pelbart (2014, p. 250):

Na esteira do perspectivismo, uma das questões cosmopolíticas de hoje poderia ser: qual é a dor que cada actante, humano ou não humano, carrega? Qual é a ameaça que cada um deles, e nós com eles, enfrentamos? E quais dispositivos cabe ativar, seja para dar-lhes voz, seja para dá-los a ver, seja para deixá-los se esquivarem ao nosso olhar voraz? Da Amazônia aos autistas, a questão é a mesma – a dos modos de existência.

No segundo momento do encontro, era realizado o processo de aprendizado dos desejos das pessoas – previamente estruturados em um cronograma constantemente definido e articulado –, em que não havia uma obrigatoriedade de todas as pessoas aprenderem os desejos, mas o estado de escuta e presença de todas/os era estimulado. Com a prática meditativa e somática realizada, havia não apenas a criação de um espaço para o aprendizado, mas também o estímulo à performatividade para todo processo de entregar-se a uma nova experiência.

Figura 2 – Aprender a participar uma festa do pijama – desejo de infância de Thais Aquino



Foto: arquivo pessoal.

Em conjunto com Caio Picarelli, e sempre em parceria com Buda, meu cão de suporte emocional (cf. figura 3), com o passar das semanas, observamos que a/os estudantes começavam a sentir mais confiança no processo de abertura de suas próprias vulnerabilidades, seja pela fala – nos aprendizados de “como lidar com a saudade” e “como superar uma traição”,

seja pela confiança da troca de toques – “aprender a fazer e receber massagem”, “entender como funcionam os objetos relacionais de Lygia Clark” –, seja pelo empoderamento de sua própria relação com seu corpo – “aprender a dançar balé”, “aprender a usar bambolê”, “aprender a andar de skate” ou com o grupo – “realizar uma festa do pijama que nunca aconteceu” (figura 2). A CSP erigiu-se, nesse sentido, como um campo não apenas de pesquisa em artes, mas também de prática artística como pesquisa, em que, a partir da arte, encontramos caminhos não apenas para movimentar não apenas o que precisa ser movimentado em questão de saúde emocional, física e psicológica, mas também para propor o cultivo de esperança e encantamento pela vida.

Figura 3 – Participação de Buda nas práticas somáticas.



Foto: arquivo pessoal.

Vale ressaltar que os aprendizados não eram realizados de forma literal. Assim, para aprender a usar a panela de pressão, foram realizados vídeos performativos nos quais tudo o que pressionava as/os participantes na vida era atirado em forma de bolinhas dentro de uma panela de pressão – atividade que foi, em seguida, desenvolvida em forma de performance relacional pela aluna e monitora Thais Aquino. Para aprender a lidar com o medo e desmistificar a atmosfera de terror decorrente de uma ameaça de atentado no Centro de Letras e Artes, foram realizadas fantasias de fantasmas e uma coreografia com a música de *O fantasma da ópera*. Lidar com a saudade constituiu-se em uma caminhada meditativa no meio da floresta, em um compartilhamento das saudades com o grupo, saudades que, em seguida,

foram transformadas em barquinhos de papel soltos no mar pelo proponente Zé Caetano, participante voluntário da clínica. (cf. figura 6).

**Figura 6 – Aprendizado “Como lidar com a saudade”, de Zé Caetano.**

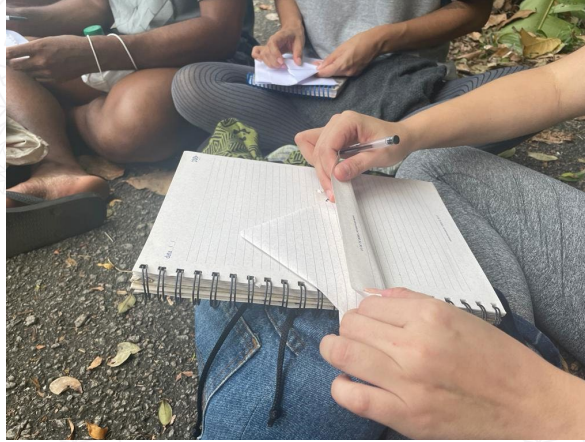


Foto: arquivo pessoal.

De início, não sabíamos qual seria o formato do arquivo do processo como um todo (ações performativas, catálogo de ações, registros por fotos, vídeos etc.), pois, mais do que um projeto, a ideia era gestar um espaço que fosse uma arte-clínica-espço de práticas somáticas e meditativas com imbricamentos sensíveis em fazeres performáticos, o que só foi possível com a estruturação da confiança entre pessoas, a entrega para as propostas e o deixar fluir e confiar no processo. No decorrer do processo, resolvemos estruturar uma sessão de compartilhamento com o público, na qual cada aluna/o poderia convidar duas pessoas. Realizada no dia 20 de julho de 2022, a sessão contou com a participação do meu cão artista e professor Buda<sup>10</sup> e se apresentou como um grande espaço de convivência, troca e saúde para todas as pessoas envolvidas, alunas/os ou as pessoas convidadas para participar (cf. figura 5).

---

<sup>10</sup> Neste artigo, não irei me aprofundar na importância fundamental da presença de Buda como cão coterapeuta na clínica, pelo fato de já ter escrito recentemente um artigo sobre o assunto, a ser publicado em 2023 no livro do seminário “Afetos, autismos e artes”, organizado por Maria Rejane e a Equipe do Teatro da Boca Rica de Fortaleza. A respeito disso, recomendo fortemente a leitura de Temple Grandin e Catherine Johnson (2005) em seu livro *Animals in translation*, que estabelece um vínculo entre o animal e a pessoa autista e a possibilidade de cura para ambas/os.

Figura 5 – Flyer do dia do compartilhamento com o público



Fonte: Autora.

Após o encerramento do semestre, a bolsista de integração acadêmica Thais Coutinho e a monitora do curso Thais Aquino recolheram depoimentos das/os participantes sobre os aprendizados obtidos durante o semestre, para que pudéssemos avaliar se nossas intenções de produção de saúde tinham sido efetivas. Assim, C. se expressou sobre o seu desejo de aprender a lidar com a saudades e dizer adeus e sobre como ele desejou aproveitar o espaço da clínica para aprofundar esta questão:

Acho que nunca soube me despedir das coisas, sempre é uma coisa difícil, a saudade é uma parte importante de mim, sempre me acompanha na vida. Quando nos foi perguntado o que gostaríamos de aprender dentro da universidade, tentei pensar em coisas palpáveis, objetivas, mas só me vinha ideias que fugiam dessa lógica. Foi aí que pensei o quanto seria bom aprendermos como lidar com saudades e como dizer adeus. Escolhi isso para aprender na clínica. (C.)

A aluna J., que também tinha atravessado um semestre conturbado, afirmou que pôde aproveitar o espaço da clínica para abordar em segurança

uma situação afetiva e complexa. Seu desejo era “lidar com uma situação difícil”:

Meu aprendizado foi escolhido por um momento que estava passando, sem ter acolhimento da família por estar longe, recorri a clínica que eu sabia que podia me sentir à vontade e confortável pra me abrir e falar sobre minhas questões. Foi ótimo ouvir os relatos e aprender de uma forma diferente e performática a lidar com as crises que a vida nos presenteia. (J.)

Observou-se que, por vezes, o fato de lidar com uma situação simples também pode desencadear um processo de cura. O pequeno se torna assim uma metáfora do grande. Dessa forma, A. escreveu: “O meu aprendizado foi aprender a fazer estrelinha. Eu era uma criança extremamente medrosa, até fazer estrelinha eu morria de medo, então, com esse aprendizado, foi um pouco superar esse trauma e tentar fazer a criança medrosa dentro de mim orgulhosa”. O trauma de infância foi ressignificado pela experiência performativa, conforme um dos princípios do *Somatic experiencing*<sup>11</sup>, segundo o qual fortalecer os recursos pode ser mais eficiente do que mergulhar no vórtex do trauma. Uma situação similar pôde ser observada com T., que desejava aprender a usar uma panela de pressão, o que foi feito de forma poética:

A coisa de usar panela de pressão mexe muito comigo porque nunca fui muito de cozinhar e desde que fui morar sozinha, eu fiquei com essa pressão de que eu tinha que fazer coisas, se não as coisas não vão acontecer e eu tinha medo da panela explodir. Mexer nela me remete a isso da vida adulta, essa transição. (T.)

Neste caso, a panela se tornou o símbolo de uma passagem entre dois mundos, para a qual a vivência na CPS ofereceu um ponto de apoio.

A partir da experiência do primeiro semestre, no segundo semestre de 2022, decidi, pela força das experiências vividas, radicalizar a experiência dos desejos montando o projeto “Fábrica de Sonhos”. A ideia era que cada aluna/o, no início do semestre, pudesse formular o maior sonho de sua vida e que esse sonho pudesse ser realizado pelo grupo. Recolhemos os sonhos

---

<sup>11</sup> O *Somatic Experiencing* – terapia fundada por Peter Levine nos Estados-Unidos e na qual me formei – é uma forma de terapia alternativa destinada ao tratamento de transtornos relacionados a traumas e estressores. O objetivo principal do SE é modificar a resposta corporal ao estresse relacionado ao trauma.

das/os alunas/os e, a cada semana, a equipe, composta pelo estagiário de docência Caio Picarelli, que assumiu novamente a condução das práticas somáticas, pelo agora orientando de mestrado Zé Caetano, pela monitora Thais Aquino e pela bolsista de incentivo acadêmico Thais Coutinho, definia em encontros as etapas e a metodologia ligada à fabricação daquele sonho específico.

Durante a semana, nos organizamos junto com as/os alunas/os, para que o sonho pudesse acontecer durante a aula seguinte. Desta forma, até o momento presente, os seguintes sonhos foram realizados<sup>12</sup>: voar, receber flores de uma pessoa desconhecida (cf. figura 6), cantar em um show, receber cartas de amor, fazer uma trilha com amigos e olhar para o mar como se fosse em uma série da Netflix, boiar no mar, organizar uma festa-surpresa para várias pessoas desconhecidas na rua (cf. figura 7), estrear como *drag queen* (Figura 8) e receber uma declaração de amor com um carro de som (cf. figura 9). Foi extremamente comovente observar a transformação da expressão da pessoa no momento em que seu sonho estava sendo realizado, bem como a força de ação e o empenho coletivo para que o sonho pudesse acontecer. Conforme Nise da Silveira em sua exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2021: “O que melhora é o contato afetivo de uma pessoa com a outra. O que cura é a alegria, o que cura é a falta de preconceito” (ESTUDIO M-BARAKÁ, 2021).

---

<sup>12</sup>Estou escrevendo este artigo no final de dezembro de 2022 e, até o final das aulas, em janeiro, ainda teremos cinco sonhos a serem realizados.



**Figura 6 – Prática somática com flores, antes da chegada do segurança com o buquê**



Foto: arquivo pessoal.

**Figura 7 – Realizando uma festa surpresa para pessoas desconhecidas na rua**



Foto: arquivo pessoal.

Figura 8 – Estrear como *drag queen*



Foto: arquivo pessoal.

Figura 9 – Receber declarações de amor em um carro de som



Foto: arquivo pessoal.

Na realização dos sonhos, ficou bastante perceptível que a força do coletivo atuava como uma potência de afeto tão grande como a realização do sonho em si. No livro *A revolução pelo afeto*, catálogo-livro da exposição homônima, Vitor Pordeus, fundador do Hotel da Loucura, projeto fundado em 2012 e que pode ser considerado como uma semente do trabalho de Nise da

Silveira, afirma que a própria criação artística se apresenta como um processo que pode promover cura quando é realizado pela força do coletivo:

Eu até tenho alguns pacientes, mas rapidamente eu os converto em atores. E, quando mais eles deixam de ser pacientes e mais ficam atores, mais autonomia e saúde eles ganham. São rituais de saúde, de construção social, de acolhimento, amor e coletividade.

Nesse sentido, quando realizamos o sonho da vida de alguém, trabalhamos não somente o sentimento de se abrir para o outro e se alegrar pela felicidade dele, mas atuamos também na construção de uma performance coletiva, que utiliza o afeto como método para se concretizar e que entende que atuamos coletivamente contra “a blindagem sensorial, o rebaixamento intensivo e a depauperização vital” (PELBART, 2014, p. 256).

O projeto da clínica está atualmente seguindo o seu curso, desdobrando-se em encontros somáticos-performativos realizados pela equipe idealizadora, de maneira a pesquisar mais a fundo o que atua exatamente no processo de cura e produção de saúde das/os participantes. O que é possível compartilhar, neste momento, são alguns princípios norteadores do trabalho, que emergiram no seu decorrer, durante o processo, tais como: trabalhar uma fala sucinta e uma escuta profunda; criar condições de segurança física, emocional e afetiva para que o voo possa se dar; criar um espaço de confiança no grupo, já que a mutualidade da conexão provoca o bem-estar e a tranquilidade necessária ao mergulho nas vulnerabilidades; priorizar de forma igualitária as três missões de cuidar das tarefas a serem realizadas, do bem-estar e das relações; acompanhar e validar a experiência do outro sem julgamento e interferências; valorizar a alegria e o afeto; não determinar um lugar onde se deveria chegar.

No decorrer desse processo apaixonante de arte e pesquisa entremeadas, concluo com uma frase de Nise da Silveira que nos leva a considerar a beleza e a potência de nossas loucuras: “Não se curem além da conta. Gente curada demais é gente chata. Todo mundo tem um pouco de loucura. Vou lhes fazer um pedido: vivam a imaginação, pois ela é a nossa realidade mais profunda. Felizmente, eu nunca convivi com pessoas ajuizadas” (ESTUDIO M-BARAKÁ, 2021).

Obrigada, Buda, leitoras/es, colegas, alunas/os e equipe.

## Bibliografia

ALICE, Tania. **Manual para performers e não-performers**: 21 ações artísticas para produzir felicidade. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.

ESTUDIO M-BARAKÁ (org.). **Nise**: a revolução pelo afeto. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2021. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil, entre 8 de junho e 15 de novembro de 2021.

GRANDIN, Temple; JOHNSON, Catherine. **Animals in Translation** – using the mysteries of autism to decode animal behaviour. New York: Simon and Schuster, 2005.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art**. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

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

MONSALU, Fabiane; ALICE, Tania (org.). **Arte Relacional no Brasil**: o que se faz, o que se come. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. */r/* 31ª BIENAL de São Paulo. São Paulo: Bienal, 2014. p. 250-265.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet e Macbeth**. Tradução de Anna Amélia Queiroz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.



# **A CENA, A PERFORMER, A COISA, A SALA DE AULA: NOTAS METODOLÓGICAS**

***THE SCENE, THE PERFORMER, THE THING, THE CLASSROOM:  
METHODOLOGICAL NOTES***

***LA ESCENA, LA INTÉRPRETE, LA COSA, LA CLASE: APUNTES  
METODOLÓGICOS***

**Tarina Quelho**

**Tarina Quelho**

Professora orientadora de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

### Resumo

Este artigo é uma tentativa de iniciar uma discussão sobre a potência da percepção do sentido de si como um modo de articular a crise da representação nas artes cênicas, no ponto de fricção entre presença e identidade. Por meio da descrição de práticas somáticas para o estudo das sensações básicas de peso, volume, contorno e movimento, assim como o exercício do *reenactment* como dispositivo de leitura de si, o artigo busca refletir sobre a possibilidade de organizar conceitos políticos como corpo, promovendo a criação de um campo aberto em que presença e identidade possam talvez ser compreendidas em fluxo e afetar-se mutuamente.

**Palavras-chave:** somática, presença, performer, identidade, sentido de si

### Abstract

This article is an attempt to start a discussion about the potency of the perception of the sense of self to articulate the crisis of representation in performing arts, at the point of friction between presence and identity. From the description of somatic practices for the study of the basic sensations of weight, volume, contour, and movement, as well as the exercise of reenactment as a dispositive for the reading of self, the article seeks to reflect on the possibility of organizing political concepts such as body, promoting the creation of an open field where presence and identity can perhaps be understood in flux and mutually affect each other.

**Keywords:** somatic, presence, performer, identity, sense of self

### Resumen

Este artículo es un intento de iniciar una discusión sobre la potencia de la percepción del sentido de sí como una forma de articular la crisis de la representación en las artes escénicas, en el punto de fricción entre presencia e identidad. Al realizar la descripción de prácticas somáticas para el estudio de las sensaciones básicas de peso, volumen, contorno y movimiento, así como del ejercicio del *reenactment* como dispositivo para la lectura de si, este artículo busca reflexionar sobre la posibilidad de organizar conceptos políticos como cuerpo, promoviendo la creación de un campo abierto en que la presencia y la identidad puedan quizás entenderse en flujo y afectarse mutuamente.

**Palabras clave:** somática, presencia, intérprete, identidad, sentido de sí

## 1.

Hoje sabemos o que a cena não pode mais. Ela já não aguenta. Ela, há muito, está em crise e se diz que já não pode representar nada (MALZACHER, 2015). E, há não muito tempo, a *performance art* e a dança estabeleceram a ideia da *presença* como paradigma possível das artes vivas. Mas a presença também está em crise (ROJO, 2019).

Como dançar a crise da presença enquanto possibilidade de deslocamento da ideia mesma de presença ou presenças? Como desocupar a presença das identidades (sem cairmos, no entanto, na tentação ingênua de desconsiderá-las)? Como modular essas duas categorias – presença e identidade – considerando a aprendizagem em seu aspecto de introdução da *variação* (MASSUMI, 2021) em nossos modos de estar no mundo?

Se uma sala de aula é uma heterotopia (FOUCAULT, 2013), será possível deslocá-la, ou (des)habitá-la sem sair dela?

## 2.

Tenho tentado tatear estas questões propondo a abordagem somática como entrada para a percepção do *sentido de si* enquanto um dispositivo-membrana, permeável à fugitividade (MOTEN; HARNEY, 2013) e, mais do que resistente, resiliente à captura. Fugitividade é um conceito trabalhado por Moten e Harney como um possível modo de fuga do sistema de relações imposto pelo regime colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018), que, desde que se instaurou, nunca deixou de vigorar e faz parte do arcabouço da racionalidade neoliberal (BROWN, 2019). Essa possibilidade de fuga em relação ao diagrama de relações coloniais é o que intuo como potência da educação somática, algo que não desenvolvo no presente texto, mas que pretendo seguir elaborando no futuro – *um plano fugitivo*.

Nessa direção, defino sentido de si como a sobreposição de todas aquelas sensações que me tornam presente para mim mesma, entre as quais destacarei a cinestesia – literalmente a sensação (aisthesis) do movimento (kinesis) – e poderia também aqui citar o sentido somestésico como aquele sentido que inclui toda e qualquer sensação proveniente do corpo (das

energias geradas por um corpo), em oposição a sensações geradas por energias externas a esse corpo (visão, audição, olfato, gustação). É a presentificação de si para si, como um tornar-se disponível para si mesma.

De uma maneira ampliada eu poderia referir-me a um *sentido-de-si-em-fluxo*, como o sentido de si somado aos efeitos das forças do mundo em mim (ROLNIK, 2018). É uma tentativa de *variar* a identidade promovendo o fugitivo, ou *alguma coisa* que possa transformar nossa presença no mundo.

Em minha prática, o estudo do *sentido-de-si-em-fluxo* orienta um modo de estar no mundo, sempre como uma tentativa (susceptível de fracasso) de habitar o momento presente em sua multiplicidade de perspectivas.

Tornar o(s) mundo(s) presente(s) para nós é uma ação atravessada por uma outra que nos torna presentes para nós mesmas, e nos acompanha desde nosso nascimento em *um* mundo. Tomo aqui emprestada a ideia de presença do filósofo e neurocientista Alva Noë, que define presença em termos de *disponibilidade*. Para NOË (2012) a presença não é algo dado e depende de nossa habilidade em tornarmos algo presente. Então a presença não vem de graça, mas emerge daquilo que fazemos para tornar o mundo *disponível* para nós.

### 3.

A ideia de presença como disponibilidade parece também conversar diretamente com aquilo que talvez a cena ainda possa. E voltamos à cena.

A minha cena é a performance, que eu entendo como coisa. Por uma simples articulação etimológica eu defino performance como a coisa que se faz, performer, aquela que faz a coisa, e público, aquela no contato com quem a coisa é feita. Ou dito de outro modo: performance, aquilo que se apresenta, performer, aquela que apresenta e público, a quem se apresenta. A palavra *presença*, na performance, é algo que apenas definiremos no ponto de sobreposição entre a performer e o público, uma vez que dependerá de como cada um deles poderá estar disponível para o outro.

Desse modo, entendo que a performance quer tornar algo presente (as ideias de uma autora, um conceito filosófico, um afeto). É papel da performer contribuir para que algo se presentifique (conjuntamente com outros



elementos que compõem a performance, por exemplo a trilha sonora ou a iluminação). Ainda que a *presença* da performance dependa da habilidade de cada elemento do público em cocriar a coisa a partir de como o mundo é disponível para si, é papel da performer<sup>1</sup> oferecer modos de acesso que possam transformar essa disponibilidade.

O problema da performer é que apresentar algo implica apresentar-se a si mesma enquanto apresenta algo. É esse, para mim, o espaço da negociação identidade-presença. O reconhecimento de que nunca posso deixar de me apresentar enquanto apresento algo, mas que ao mesmo tempo não estou nunca *apenas* apresentando a mim mesma.

Nesse sentido, a palavra presença só pode ser pensada no plural e em relação. Desse modo, performance não se refere a uma tonalidade<sup>2</sup> específica, nem a algum tipo de paradigma estético, mas sim à qualidade da disponibilidade da coisa e ao modo pelo qual a performer presentifica a coisa em si. No processo de tornar a coisa que se quer apresentar (um texto, uma ideia) disponível, a performer também encontrará outras formas de acessá-la, podendo mudar a presença daquilo também para si.

A cena ainda pode mudar a presença do mundo para mim e a minha presença no mundo, mas apenas se considerar mais uma vez o fugitivo em cada relação. A cena ainda pode isso. Ainda pode sobreviver mais um dia. E outro talvez.

#### 4.

O cenário da minha cena é a sala de aula. E a minha performance é o *estudo*.

Aprender como um processo (BAINBRIDGE COHEN, 2015), e não um fim. Mas há um antes e um depois. Esse depois inclui uma nova perspectiva que passará a integrar aquilo de mundo que está disponível para mim. O início não tem início. Tudo já começou antes de começar – como o encontro do

---

<sup>1</sup> Outros elementos de composição também determinam essa presença, como já exemplificados acima, mas estou mais implicada na perspectiva da performer.

<sup>2</sup> Empresto o uso da palavra “tonalidade” como alternativa à palavra “tônus” como é utilizada pelos artistas Paz Rojo e Cristian Duarte. Prefiro utilizá-la por me parecer que ela já considera as possibilidades de variação que são tão fundamentais naquilo que estou tentando elaborar.

espermatozoide com o óvulo se insere dentro de um contínuo que a linguagem não alcança delimitar.

Então, quando entramos em uma sala de aula e estabelecemos o mágico “vamos começar a aula” (MANNING, 2019), cortamos um fluxo, como uma interrupção da realidade para o estabelecimento do espaço privilegiado da aprendizagem.

O que isso interrompe?

Quando nos propomos a habitar o tempo presente e considerá-lo também em sua dimensão histórica, algo que se impõe é a desarticulação da fantasia de suspensão da realidade que uma sala de aula propõe. Assim como a caixa preta do teatro (ou o cubo branco do museu), ela quer tentar ser neutra, apesar de estar carregada de ideologia (BISHOP, 2018).

Não existe neutralidade. Tudo já começou antes de começar.

Mas, quando dizemos que “não há neutralidade”, como não transformar esta afirmação em um tipo de presunção da identidade na qualidade de elemento fundante da subjetividade? E, ao mesmo tempo, como não apagar a identidade na qualidade de elemento fundante da sociabilidade?

\*

Neste artigo tentarei cartografar a minha experiência em sala de aula, na tentativa de elaborar essas questões como corpo. Tenho partido de duas experiências distintas e complementares para experimentar o que seria o reconhecimento e o estudo do sentido-de-si-em-fluxo. Por um lado, a partir de exercícios de perspectiva somática, tento reconhecer o sentido cinestésico a partir de sensações que tentaremos elaborar como conceitos *no* corpo. Por outro lado, proponho o *reenactment*<sup>3</sup> como um dispositivo de leitura cinestésica de si mesma.

---

<sup>3</sup> Mais adiante discorrerei um pouco sobre o termo.

## 5.

Nos exercícios de perspectiva somática, os elementos básicos com os quais trabalho são as sensações de peso, volume, contorno e movimento. Essas sensações constituem-se sempre como modos de relação e, como tais, não são definíveis, a não ser em seu *enquanto*. Este *enquanto* é um dos aspectos que tento mobilizar pela perspectiva do sentido-de-si-em-fluxo. É uma dança entre identidade e aquilo que ela jamais poderá conter. Nossa contradança será sempre uma experimentação. Experimentação é o método.

Estes exercícios são atualizações de práticas que conheci durante meus estudos na School for Body-Mind Centering. Elas partem do desejo de habitar a potência do corpo no encontro entre suas dimensões macro e micropolítica (DELEUZE, GUATTARI, 1996).

Aqui tentarei descrever, de maneira esquemática, os enunciados de partida das práticas e possíveis elaborações que possam delas emergir. Um dos enunciados presente em todas é o convite para que cada estudante encontre as palavras singulares que descrevam suas sensações e que se permitam sentir *o que quer que seja*. Mesmo que não sintam *nada*. Neste último caso, as convido a tentar desdobrar essa sensação de *nada*, pois acredito que diferenciá-lo e tentar nomeá-lo é um dos intuitos da educação somática. Sendo os corpos processos que se estendem para e estão imersos em mundos (BLACKMAN, 2012), estas práticas são apenas caminhos, tentativas que, como tais, devem sempre incluir o fracasso como possibilidade.

## PESO

O peso como nossa relação de atração e repulsão com o planeta Terra, mas também entre nós.

Peso é o nome que damos para a sensação que temos da força com a qual a Terra nos atrai para ela. Essa força é a gravidade e ela mantém tudo o que existe em posições relativas, ou seja, em relação.

Sentir o peso é sentir a conexão com o planeta como um corpo e com os outros corpos que compõem o planeta. O peso é uma variável e só existe

quando múltiplos marcadores (massa, aceleração, posição) se sobrepõem. Poderíamos, assim, dizer que sentimos o peso como relação.

Como em qualquer relação, o peso é algo não definido *a priori* e em constante movimento. Mas pode ser definido em sua relação com a Terra, primordialmente, ou seja, como a forma pela qual encontramos a força que nos atrai para a Terra. De modo derivativo, é a forma pela qual encontramos a força que nos atrai a qualquer outro corpo.

*Escolhendo qualquer posição inicial, observamos as partes de nosso corpo que estão em contato com o chão e as partes que estão em contato com o ar.*

Nós somos organismos vivos que possuímos sistemas específicos de leitura da gravidade (por meio de pequenos órgãos proprioceptores localizados nos tecidos que compõem articulações e os músculos, assim como o órgão labiríntico) que nos contam onde a Terra está, e conseqüentemente, em que direção devemos encontrá-la (ou ceder para ela). Existe um reflexo primitivo básico (o reflexo tônico do labirinto) que organiza, a partir dessa leitura sensorial, nosso modo de encontrar a gravidade. Ele nos conta que o primeiro modo de relação com a Terra é o encontro, e que para encontrar precisamos ceder. Qual é a nossa sensação desse encontro? Podemos sentir todo encontro como um “pesar” para ou em algo?

*Mudamos de posição e novamente observamos a diferença de sensação.*

Chão e ar. O chão é o planeta Terra, um corpo cuja massa nos atrai imensamente. Seguimos mudando nossa posição e observando nossas sensações.

*Diminuímos o intervalo entre as mudanças de posição, até entrarmos em um movimento contínuo.*

A partir dessa experimentação com o chão, encontrando o chão, cedendo para ele, rolando, empurrando, nos afastando e nos aproximando dele, nos perguntamos como esse modo de atração e repulsão acontece em relação a outros corpos (as paredes, objetos, o ar, outras pessoas). Experienciamos como nosso corpo constitui-se enquanto ímã multipolarizável, capaz de modular sua qualidade de atração e repulsão em relação a outros

corpos, de acordo com o modo como se posiciona no mundo (meu peso varia como sensação se estou de pé ou deitada, ou minha atração por você se modifica conforme me aproximo ou me afasto, por exemplo). Como diferentes posições transformam minha *sensação* de peso?

A sensação de peso é o efeito de um encontro: nós e a gravidade. A superfície de nossos corpos que está em contato com a gravidade (por exemplo, as costas, se estamos deitadas de barriga para cima) aumenta sua atividade, e não diminui. Dizemos que há um aumento de tônus. Então esse encontro não é um colapso e pressupõe atividade.

Tônus é uma palavra de origem grega que significa tensão; vem da quantidade adequada de tensão de que uma corda precisa para produzir determinado som<sup>4</sup>. Cada corpo “afina” suas tonalidades em relação aos contextos dados, de acordo com suas possibilidades: seu repertório de memórias e as qualidades psicofísicas de seus tecidos<sup>5</sup>.

Podemos sentir que existe uma tonalidade adequada que torna ativo cada encontro? Como ela se relaciona com as posições a partir das quais entramos em cada relação? Como podemos sentir que a tonalidade de cada encontro é o efeito mesmo da soma das tonalidades envolvidas nessa relação? Posso compreender posição como um conceito tanto espacial como político?

Tentamos entender como essas dimensões se atualizam reciprocamente. Tentamos entender, *na qualidade de* corpo, que se posicionar é escolher um modo de entrar numa relação.

## CONTORNO

O contorno é uma membrana que define a singularidade do indivíduo, ao mesmo tempo em que o coloca em continuidade com o todo.

A membrana tem uma face interna e outra externa, e essas duas estão em continuidade. Essas duas faces contínuas constituem um dentro-fora que lê e regula a conversa entre o meio interno e o externo, regula sua

---

<sup>4</sup> Mesma origem etimológica das palavras “tom” e “tonalidade”.

<sup>5</sup> No Body-Mind Centering trabalhamos a partir da ideia de que todos os tecidos e células do corpo têm tônus e denominamos a composição desse conjunto “tônus básico”.

permeabilidade ao avaliar o que entra (e quando) para compor com o interno ou sai para compor com o externo.

A pele é uma meta-membrana que dança constantemente comigo no mundo ao redor, ela é ao mesmo tempo ponto de conexão e desconexão, com ela eu me separo ou me continuo naquilo que toco. Mais do que uma fronteira, a pele é uma interface.

A membrana delimita um contorno dentro do qual existe uma vida. Ela diz o que é o dentro e o que é o fora, estabelece os limites a partir dos quais aquela vida poderá tensionar sua elasticidade. Experimentamos a membrana a partir da pele, a partir de nos esfregarmos no espaço e no mundo, e nos conhecermos ao conhecê-lo (JUHAN, 2003).

*Começamos sentindo o contato da pele com tudo aquilo que nos toca (o chão, o ar, as roupas, outros corpos), fazendo uma cartografia tátil de nosso próprio relevo, enquanto rolamos e nos esfregamos pelo chão.*

A membrana toca. E é tocada. Ela condensa e expande, abre e fecha, modula sua tonalidade em cada situação de que participa. A membrana nos conta que todo contorno é, ao mesmo tempo, separação e continuidade. Será possível elaborar *como* corpo esse paradoxo? Será possível, a partir dele, compreender a possibilidade de presentificar as relações na qualidade de componentes de pares contínuos, sendo o *oposto* (aqui também compreendido como o *outro*) uma continuidade entre polaridades – afinidade e antipatia, aliança e rechaço, eu e o outro? A repulsão é o outro lado da atração?

*Passamos então a cartografar o espaço (a sala em que estamos, a parede, os objetos, outras pessoas).*

Tentamos ler o mundo a partir de seu relevo, de seu contorno. Lendo as texturas, as formas, as temperaturas, as distâncias, tentamos entender como eu defino o mundo à medida que me defino para mim mesma.

*A partir da cartografia tátil que fizemos de nosso relevo, passamos a experimentar modificar esse relevo, mudar nossa forma no espaço a partir de nosso contorno.*

Reconhecemos a qualidade de contínua mobilidade desse relevo. Nos perguntamos como modificamos o relevo das situações que coabitamos. Nós

também somos relevo de um mundo, em continuidade com ele. Como isso transforma meu modo de estar no mundo? Posso sentir que estou presente para esse mundo e o modifico continuamente?

## VOLUME

Experimentamos o volume como fluido. O nosso dentro é água. Os fluidos pressionam e atravessam as membranas. É esticando, afrouxando e empurrando que nossos tecidos dançam sua existência.

O volume é o dentro da membrana, um meio interno parcialmente administrável e integrado. Esse dentro, esse meio interno, estabelece os limites daquela vida, aquilo que será desejável, aceitável ou suportável para aquela vida. O fluido é o fluxo da vida, algo que desvia como um rio, mas não para. Podemos sentir por onde o fluxo passa (e não passa) em nós? Como esse volume apoia o contorno?

*Começamos por tentar sentir o volume todo contido pela pele. Tocamos esse volume a partir da respiração, observando primeiro as mudanças de volume dentro da caixa torácica e como essas mudanças são transmitidas por dentro do volume do tronco.*

Tentamos observar como essa transmissão da pressão dos fluidos nos conta, na sensação, sobre a continuidade de nosso volume interno. Podemos reconhecer que, para além da diferenciação dos vários órgãos e tecidos que nos compõem, existe uma continuidade básica subjacente a essas diferenças? Podemos sentir um “chão fluido” a partir do qual nosso ser se organiza? Será que somos uma coisa que a água inventou pra poder passear por aí (JUHAN, 2006)?

Podemos sentir que o volume cria suporte por dentro das estruturas? Por exemplo: um saco plástico vazio colapsa no chão, ao passo que, se o enchermos de água, ela deixará o saco plástico “de pé”? Podemos ter a sensação de que nossa água, ao preencher nossas membranas, nos apoia por dentro, nos “carrega” pelo espaço?

*Observamos ou imaginamos como essa pressão (ou continuidade de movimento) pode chegar até as solas dos pés e palmas das mãos, bem como topo da cabeça e assoalho pélvico. Até os limites da pele, por dentro dela.*

Podemos sentir nossa origem oceânica e que ainda precisamos carregar um mar dentro de nós para sobrevivermos?

*Experimentamos iniciar nossos movimentos a partir das pressões fluidas por dentro da pele e das membranas.*

É da água: moldar-se nas formas que o contorno sugere, e pressionar esse contorno por dentro. Podemos, a partir desse fluxo, sentir que vivê-lo é lembrar daquilo que *resiste* à captura?

## MOVIMENTO

Começamos nos movendo, observando que ao me mover eu sinto que me movo. Dobrando e desdobrando as articulações, girando os braços, enrolando a coluna, espiralando as pernas.

Possuímos um sentido especial que está ligado à habilidade particular de sentirmos a nós mesmas em movimento. Esse sentido é o que chamamos de cinestesia, termo que às vezes aparece na literatura como intercambiável ao termo “propriocepção”<sup>6</sup>, ou mesmo como parte dela. Na prática do Body-Mind Centering, diferenciamos cinestesia de propriocepção: a primeira é mais ligada à sensação do movimento e a segunda é mais ligada à percepção de posição das partes do corpo entre si e em relação ao espaço. Ambas compõem, em conjunto com o tato, a termossensibilidade e a dor, o sistema somestésico. Eu incluo também no sistema somestésico a neurocepção (percepção de ameaça ou segurança) (PORGES, 2011).

A sensação cinestésica é o gosto do movimento e está apoiada em pequenos órgãos sensoriais que existem dentro dos músculos (os fusos musculares), nos tendões (órgãos tendinosos de Golgi) e em terminações nervosas livres espalhadas pelo tecido conjuntivo em geral. Eu sei que existo porque me movo e sinto que me movo<sup>7</sup>. Experimentarmos as sensações de movimento de nossos ossos e articulações, bem como de nossos músculos, fáscias e vísceras a partir do contato com os proprioceptores localizados

---

<sup>6</sup> Propriocepção é um termo cunhado pelo inglês Charles Sherrington, em 1906, para nomear a percepção de movimento e posição do corpo e das articulações no espaço. Para Sherrington, a propriocepção se diferenciava da interocepção e da exterocepção.

<sup>7</sup> Essa ideia é uma reinterpretação selvagem de uma proposição de Brian Massumi em *Parables for the virtual* (2002).



nesses tecidos, que continuamente nos mantêm em contato com nossa presença.

Experimentamos como cada movimento tem um “gosto” (flexionar o tornozelo não tem o mesmo gosto que abrir os dedos das mãos, assim como o mesmo movimento tem gostos diferentes nos diferentes lados).

As sensações cinestésicas são detonadas toda vez que nos movimentamos (uma mão que desenha no ar, um suspiro, uma ideia), de modo que mover é inseparável de sentir, e são a base de nossa habilidade de nos sentirmos na qualidade de processos capazes de afetar. A capacidade de nos sentir a nós mesmas nos possibilita sentir aquilo que nos atravessa: é porque nos sentimos que podemos ser afetadas. Movimento e afeto estão, assim, emaranhados num contínuo relacional que constitui o corpo vivo.

Experimentamos como o tamanho, a velocidade e a força de cada movimento modificam a sensação do movimento.

Não existe pausa na vida. O que define a vida é o movimento, e o movimento é aquilo de que somos feitos enquanto estamos vivas. A morte é uma interrupção de um certo tipo de movimento, aquele que define a singularidade desse organismo específico, e, após a morte, o movimento seguirá por outros corpos – as ideias ou afetos que animavam aquele corpo podem ainda seguir ressoando indefinidamente, e mesmo a carne encontrará em sua decomposição novo movimento.

Podemos experimentar a coincidência entre movimento e emoção? Se a vida está em constante movimento, não estaríamos então constantemente nos emocionando? Podemos sentir que a emoção acontece no teatro do corpo (DAMÁSIO, 2004)?

Podemos sentir que aquilo que o senso comum nomeia como emoção corresponde a uma parte muito ínfima de toda a gama de coisas que estão constantemente se movendo em nós e nos movendo? Será que a nomeação, essa inscrição codificada na linguagem, tende a restringir esse movimento? Por exemplo, a partir do momento que usamos a palavra raiva, aquilo que estava acontecendo entre nós fica “trancado” dentro desse nome? Essa constrição, por outro lado, pode gerar novos movimentos e liberar a potência de atualização que a linguagem carrega em si?

\*

A partir desses experimentos, tentamos fazer sentido, como corpo, da relação entre emoção e movimento. Podemos sentir que a emoção é um componente onipresente em qualquer situação e que organiza nossa percepção de mundo? Podemos perceber a relação entre nossa habilidade de sentir o movimento (ou sobre como o movimento está disponível para nós) e aquilo que nomeamos como emoção? Podemos, a partir do sentido-de-si-em-fluxo, nos abirmos à descoberta de variações em nosso modo de habitarmos a emoção?

6.

*Reenactment* é um termo que tem sido utilizado para nomear diferentes práticas, desde reconstituições históricas e dramatizações de eventos *reais* até reencenações de obras de artes da cena (FRANKO, 2017). Mais do que um modo de identificar em obras passadas campos criativos não totalmente exauridos, como afirma Lepecki (2010), eu *uso o reenactment* como um modo de acesso cinestésico: uma maneira de leitura que a performer possa ter das tonalidades que estão mais ou menos disponíveis para si, ao mesmo tempo uma forma de reconhecer variações de tonalidades. Nosso sentido de si se organiza em torno da leitura cinestésica, em tempo real, de como nos movemos (e, conseqüentemente, nos emocionamos) e nos relacionamos com as coisas a cada instante. Esses movimentos e modos de relação estabilizam tendências de resposta a contextos externos e internos de cada uma, que passam a ser reconhecíveis, numa composição de tendências que definem um “eu”. De modo radical, a pergunta que o sentido de si tenta responder é: quem sou eu? Proponho o exercício de *reenactment* como um modo de responder a essa pergunta a partir da fricção com o *outro*, pois se a cinestesia está constantemente me contando como *me sinto sendo eu*, também me proporciona um acesso ao sentir como outras *se sentem sendo elas*.

*Proponho que cada estudante escolha uma cena de alguma obra de artes da cena (teatro, cinema, performance art, dança) a que já tenha assistido e com a qual sinta afinidade e a apresente (presentifique-a como coisa).*

Existem duas operações em jogo: uma de *avaliação* e outra de disponibilização. A avaliação envolve eleger aquilo com que sinto que tenho afinidade, ou com que me afino. A “afinação” está aqui ligada a um tipo de “ressonância tonal” que encontramos em outros seres e coisas. Tem a ver com a tonalidade singular de cada uma, ou seja, nossa tendência de habitar nossos tecidos em modos pelos quais *nos reconhecemos*, e com as variações que encontramos a partir dela. A partir de minhas tendências existem tonalidades que estão mais ou menos disponíveis para mim. A disponibilização é sobre sentir outros *gostos* (ou acessar outras tonalidades). Ao apresentar a coisa, a performer tentará “sentir o gosto” daquela performance, ou seja, tentará ativar a tonalidade da coisa, tentará *presentificá-la*. Podemos reconhecer, assim, a ideia das variedades de tonalidades (ou presenças)? A tentativa aqui é compreender que presença não é um atributo que algumas pessoas (e coisas) têm e outras não: *cada uma tem a sua*. É um modo de entendermos a *presença* em termos de diferença e adequação, e não como uma gradação de valores positivos ou negativos.

*Ao apresentarmos as cenas, comparamos o que percebemos de nós mesmas com aquilo que outras percebem, em termos de tonalidade.*

Eu considero essa fricção entre uma imagem que eu faço de mim, como se pudesse estar de fora de mim, e as imagens que outras percebem de mim, como parte complementar do reconhecimento do sentido-de-si-em-fluxo. É também um dos problemas que se coloca para a performer, uma vez que ela precisa constantemente navegar entre *como se sente* e aquilo que é capaz de *apresentar*, ou seja, tornar presente.

*Comparamos a cena “original” com a refeita.*

Tentamos avaliar a cena apresentada em termos de ressonância e dissonância em relação à cena “original”. Colocamos aqui em jogo a autoavaliação inicial que a performer fez, com aquilo que foi percebido de fora.

Discutimos também a adequação das tonalidades em diferentes linguagens e os modos de presença que tornam essas linguagens

reconhecíveis esteticamente. Podemos, por meio do reconhecimento das variedades de tonalidade, compreender a diferença como algo impossível de ser ordenado hierarquicamente? Podemos compreender que cada tonalidade é um modo de expressão singular?

7.

Hoje eu tenho pensado a cena (e a aula como cena) como possibilidade de coprodução de disponibilidade. Para apresentar a coisa, a performer precisa estar presente para si e, assim, talvez, a coisa se presentifique no contato com o público. É sempre uma tentativa. Só pode ser uma aposta, sempre dependente das possibilidades de acesso que cada uma de nós tem às coisas singulares.

Estar presente para si é o que tento reconhecer como possibilidade no sentido-de-si-em-fluxo. Mas estar presente já pressupõe uma crise. É um jogo entre as forças que nos atravessam como sensações, muitas vezes inomináveis, aquilo que nos compõem *vivas*, com a historicidade que nos liga a um tempo e lugar específicos. Mais do que a ingenuidade de pensar um mundo onde a potência não seja regulada pela forma, a tentativa é de fugir do já determinado para ver que o que pode emergir como alternativa a isso. É a própria capacidade de nos imaginarmos como algo que nos supere que está em jogo. *Mas a imaginação é um músculo*<sup>8</sup>, ou talvez *a soma de todos os músculos...*

A cena não suporta mais representar nada. Nem pode. Propor a percepção do sentido de si articulando as presenças, no plural e em sua negociação com as identidades, é minha tentativa de ponto de partida para discutir essa questão. Sustentar um espaço de não saber o que a cena ainda pode talvez possa ser ainda sua potência.

---

<sup>8</sup> Parafraseio aqui Yvone Rainer: "the mind is a muscle".

## Referências

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, perceber, agir: educação somática pelo método Body Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. **The Drama Review**, Cambridge, v. 62, n. 2, p. 22-42, 2018.
- BLACKMAN, Lisa. **Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation**. Londres: Sage, 2012.
- BROWN, Wendy. **In the ruins of neoliberalism: the rise of antidemocratic politics in the west**. Nova York: Columbia University Press, 2019.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FRANKO, Mark. **The oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- JUHAN, Dean. **Job's body: a handbook for bodywork**. Nova York: Barrytown, 2003.
- LEPECKI, André. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- MALZACHER, Florian. (ed.). **Not just a mirror: Looking for the political theater of today**. Berlim: House on Fire, 2015.
- MANNING, Erin. Propositions for a radical pedagogy, or how to rethink value. *In*: LEANDER, K., EHRET, C. **Affect in literacy learning and teaching**. Nova York: Routledge, 2019.
- MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. Durham: Duke University Press, 2002.
- MOTEN, Fred, HARNEY, Stefano. **The undercommons: fugitive planning and black study**. Nova York: Autonomedia, 2013.
- NÖE, Alva. **Varieties of presence**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PORGES, Stephen. **The polyvagal theory**. Nova York: W. W. Norton and Company, 2011.
- RAINER, Yvone. **The mind is a muscle**. Cambridge: MIT Press, 2007.

## A cena, a performer, a coisa, a sala de aula: notas metodológicas

ROJO, Paz. **To dance in the age of no future**. Estocolmo: Stockholms konstnärliga högskola, 2019.

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



# **ANNA HALPRIN: UMA TRAJETÓRIA DE DESESTABILIZAÇÕES RUMO A PRÁTICAS CRIATIVAS QUE CELEBRAM A DIFERENÇA**

***ANNA HALPRIN: A TRAJECTORY OF DESTABILIZATIONS TOWARDS  
CREATIVE PRACTICES THAT CELEBRATE DIFFERENCE***

***ANNA HALPRIN: UNA TRAYECTORIA DE DESESTABILIZACIONES HACIA  
PRÁCTICAS CREATIVAS QUE CELEBRAN LA DIFERENCIA***

**Marcia Berselli e Natalia Soldera**

**Marcia Berselli**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPQ), contando com apoio financeiro das seguintes agências de fomento: CNPq, FAPERGS. Professora do Departamento de Artes Cênicas (DAC/CAL/UFSM) e artista da cena.

**Natalia Soldera**

Université Laval. Doutoranda em Artes Cênicas, com orientação do professor Doutor Robert Faguy. Artista de teatro, com foco em práticas de criação colaborativa, direção e criação de vídeo para a cena.

### Resumo

O texto apresenta a trajetória de Anna Halprin, artista que, atenta aos movimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo, rompe com diversos pressupostos estabelecidos no campo da dança e da arte, buscando uma prática criativa que integra arte e vida. Assim, acompanhando as desestabilizações propostas pela artista, o texto busca reconhecer e destacar, no trabalho de uma vida inteira de Anna, a celebração da diferença e da pluralidade em uma prática artística que, na recusa de binômios e separações rígidas, é tecida por fios de performance, de cura, de emoções particulares, de questões sociais e políticas. O texto, ainda, busca favorecer a divulgação dos estudos de (e acerca de) Anna Halprin em território brasileiro.

**Palavras-chave:** Anna Halprin, prática artística, processo de criação, arte, cura

### Abstract

The text presents the trajectory of Anna Halprin, an artist who, attentive to the political, social, and cultural movements of her time, breaks with several assumptions established in the field of dance and art, seeking a creative practice that integrates art and life. Thus, following the destabilizations proposed by the artist, the text seeks to recognize and highlight, in Anna's lifelong work, the celebration of difference and plurality in an artistic practice that, in the refusal of binomials and rigid separations, is woven by threads of performance, healing, private emotions, social and political issues. The text also intends to promote the dissemination of studies by (and about) Anna Halprin in the Brazilian territory.

**Keywords:** Anna Halprin, artistic practice, creative process, art, healing.

### Resumen

Este texto presenta la trayectoria de Anna Halprin, una artista que, atenta a los movimientos políticos, sociales y culturales de su tiempo, rompe con varios supuestos establecidos en el campo de la danza y del arte, buscando una práctica creativa que integre arte y vida. Así, desde las desestabilizaciones propuestas por la artista, este texto busca reconocer y resaltar, en la obra de la artista, la celebración de la diferencia y la pluralidad en una práctica artística que, en el rechazo de binomios y separaciones rígidas, se teje mediante hilos performativos, de cura, de emociones privadas, de cuestiones sociales y políticas. Además, se



pretende promover la difusión de los estudios de (y sobre) Anna Halprin en territorio brasileño.

**Palabras clave:** Anna Halprin, páctica artística, proceso creativo, arte, cura.

Para falar das artes da cena nas fronteiras da saúde e da educação, adentrando nesse delicado espaço de entendimento que não faz distinção entre criação, bem-estar e compreensão de si, espaço em que os processos de criação, pedagógico e terapêutico se atravessam e se confundem – posto que partem e retornam à mesma matéria: o corpo – e desejando sermos compreendidas no limite do que é possível comunicar, voltamo-nos ao trabalho de uma revolucionária no campo das artes da cena. A artista que dança e cria conosco neste texto, na qual nos apoiamos para dar forma às nossas ideias mais centrais acerca dos atravessamentos entre arte, cuidado e educação, é Anna Halprin. Assim, nosso texto será guiado pela trajetória dessa artista, que dedicou décadas de trabalho em processos criativos que reconheciam e fomentavam a pluralidade e a diferença.

Compreendemos que para falar das fronteiras entre as artes da cena, a saúde e a educação, precisamos nos voltar a um entendimento mais amplo das práticas artísticas, e para tanto buscamos observar práticas em que a pluralidade e a diversidade são celebradas, postas como potência à criação e não como um detalhe a ser acomodado nos processos criativos. O espaço criativo pode ser um local em que a diferença e a pluralidade – dos corpos, das classes sociais, das etnias, das nacionalidades, das identidades, das raças, das idades etc – sejam tomadas como recurso central, potente à criação. Para tanto, inicialmente, é necessário partilharmos com você, leitora e leitor, a quais práticas nos referimos, uma vez que o caminho que nos conecta com Halprin é aquele que se afasta das práticas dominantes.

Anna Halprin, que faleceu em 2021, performer e dançarina norte-americana, colaborou sobremaneira para o desenvolvimento da dança pós-moderna e apresentou proposições em suas obras que mobilizaram artistas

de diferentes campos, com destaque à dança e ao teatro. Seu trabalho também foi marcado pela perspectiva terapêutica dos processos criativos, aspecto que abordaremos com mais ênfase na sequência deste escrito. O Instituto Tamalpa, fundado junto de Daria Halprin, sua filha, em 1978, é “internacionalmente reconhecido pela sua abordagem única do movimento, dança, e terapia de artes expressivas e educação” (TAMALPA..., 2017)<sup>1</sup>. Falar da prática de Anna Halprin implica reconhecer a importância de sua parceria de arte e vida com seu companheiro, Lawrence Halprin. Arquiteto paisagista, Lawrence teve como interesse principal a criação de paisagens, em um sentido amplo do termo, sendo sua trajetória profissional marcada pela busca da ampliação dessa noção vinculada a composições espaciais, com foco na transdisciplinaridade e nos processos e, sobretudo, no contato profundo com o ambiente natural.

O envolvimento da abordagem coletiva e de partilha na criação também são aspectos importantes observados no fazer de Lawrence e de Anna. Talvez o que mais evidencia a frutífera e potente parceria de Anna e Lawrence são os ciclos de criação RSVP, metodologia que permite uma relação flexível e em fluxo de movimento com os recursos do processo. Os recursos, materiais e imateriais – pessoas, natureza, espaços, objetos –, influenciam e são influenciados pelo processo criativo, sem uma hierarquia a priori que os defina em nível de importância ou relevância. No RSVP, as mudanças são reconhecidas como parte integrante do processo, não sendo ignoradas ou excluídas. Nesse aspecto, que nos parece central ao propormos um texto que aborda bem-estar, processo de criação e processo terapêutico como partes de um todo em interação, é interessante reconhecer a reversão operada, uma vez que é como se aquilo que em outros processos poderia ser visto como um erro ou falta de planejamento, aqui é tomado como alimento. Assumindo, desde já, a modalidade da mudança e da transformação, propomos em nosso texto a abordagem das práticas criativas a partir de desestabilizações. Assim, a organização deste escrito segue as desestabilizações observadas no trabalho de Anna Halprin, e nosso objetivo é que elas nos conduzam a

---

<sup>1</sup> No original: “Tamalpa Institute is internationally recognized for its unique approach to movement, dance, and expressive arts therapy and Education”.

observar como as práticas artísticas, especialmente as cênicas, podem celebrar a diferença e a pluralidade, tomadas como desestabilizações próprias da vida, esse fluxo que não segue regras pré-determinadas e que, dispondo de alguma atenção para a ação de reconhecer, permite encontrar no corpo em contato com o ambiente os recursos para uma criação sensível e acolhedora, com respeito à natureza externa e interna.

### **Anna Halprin e uma trajetória de desestabilizações**

A prática de Anna Halprin não pode ser reduzida a uma noção particular ou fase da sua trajetória. É significativo observar sua carreira como movimento, como trajetória e como uma busca constante por se aproximar cada vez mais da verdade da arte para a artista. No caso dela, se aproximar cada vez mais da verdade da sua arte e do seu trabalho passou por uma série de rupturas e desestabilizações de padrões e práticas dominantes da sua época. A fim de oferecer esse panorama da trajetória e das fases de experimentação da artista, nos baseamos no livro biográfico *Anna Halprin: experience as dance*, da pesquisadora Janice Ross (2007). Vamos tecer as dez fases da trajetória de Anna, propostas pela autora, com dez desestabilizações das práticas dominantes que observamos que se sobressaem em cada um desses momentos. Sempre com o intuito de ressaltar uma desestabilização que abre caminho para práticas mais flexíveis, que valorizam a diferença e que tornam permeáveis as relações entre arte, educação e abordagens terapêuticas.

### ***Porque ela dançava e a desestabilização do papel da mulher***

O primeiro contato de Anna com a dança aconteceu em uma cerimônia religiosa judaica, na qual Anna viu seu avô, uma figura familiar muito importante para ela, movendo-se dentro do contexto desse ritual. Esse primeiro germe que mobiliza a relação de Anna com a dança vai perdurar durante toda sua trajetória, a busca por essa conexão do material e do imaterial, da experiência do movimento e da dança como um ritual pessoal e

coletivo. Além disso, as condições econômicas e sociais de Anna permitiram que ela pudesse estudar com os melhores professores de dança moderna do estado, desde uma idade muito jovem. Sendo assim, quando Anna chegou à idade adulta ela já era uma bailarina moderna treinada e já havia tido muito contato com a dança moderna. Apesar de receber apoio familiar, dançar, na época, era um percurso ousado para uma jovem de família rica e judia nos Estados Unidos. Ser uma mulher que se expressa por meio de seu corpo e do movimento foi a primeira desestabilização de Anna em relação às expectativas de que ela se tornasse uma “boa esposa”.

### ***O Jardim Secreto da Dança (norte) Americana e a desestabilização das hierarquias entre dança como arte e dança como pedagogia***

Nesse período, Anna inicia seu percurso de educação formal, no início de sua idade adulta. Os principais marcos desse período são o encontro com sua grande mentora Margareth H'Doubler, na University of Wisconsin, e os cursos de verão oferecidos pela Bennington School of Dance, que agrupavam os maiores nomes já consagrados da dança moderna norte-americana, como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Hanya Holm. Com H'Doubler, Anna foi introduzida à dança como pedagogia por meio de uma abordagem focada em anatomia, fisiologia e cinesiologia. Para H'Doubler o trabalho mais valioso que uma dançarina poderia ter era o de ensinar a dança e esse enfoque pedagógico é extremamente importante na trajetória, nas escolhas e na postura investigativa que Anna terá durante toda sua vida. Foi também na University of Wisconsin, frequentando um grupo de estudantes judeu, que Anna encontrou seu parceiro de vida e de trabalho, Lawrence Halprin.

## ***A Bauhaus e o centro comunitário e a desestabilização dos códigos da dança moderna***

Nessa fase, Anna tem seus primeiros contatos com as ideias da Bauhaus por meio de Lawrence e seus novos encontros acadêmicos na Harvard University, ao mesmo tempo em que ela ganha a vida e inicia sua trajetória como professora de dança, em uma escola de dança em um bairro rico de Boston e em um centro comunitário para menores em situação de vulnerabilidade. A experiência pedagógica no centro comunitário, desestabiliza pela primeira vez, na prática, a técnica e as estratégias de treinamento e criação da dança moderna para Anna. Graças a essa desestabilização, ela começa a explorar novos modos de ensinar a dança, conectando aos poucos ideias, insatisfações e novas influências que ela vinha acumulando nos seus últimos anos de estudos e criações. Ao mesmo tempo, Anna realiza diversos experimentos solo, em um pequeno estúdio de dança, por meio dos quais ela inicia seu percurso de desestabilização do treinamento e dos códigos da dança moderna em seu próprio corpo.

## ***Espaços do oeste e a desestabilização das hierarquias entre a dança, os dançarinos e a natureza***

Anna e Lawrence decidem se instalar na costa oeste dos Estados Unidos, mais especificamente em San Francisco. Na época existe uma forte distinção entre os movimentos culturais e artísticos entre uma costa e a outra do país e essa mudança proporciona para Anna a ocasião perfeita de romper com a dança moderna e reinventar sua prática. Outro aspecto importante dessa mudança é a paisagem e a natureza da costa oeste, que é totalmente diferente do que Anna e Lawrence experienciaram em suas vidas até o momento. A exuberância, os grandes espaços, a imponência da natureza, assim como os fortes movimentos ecologistas da época na costa oeste, influenciam profundamente as práticas de ambos.

## *Experiência instantânea, Lucy e a Beat Culture e a desestabilização das hierarquias entre processo e obra*

Na Califórnia, Anna vive as transformações midiáticas da sociedade americana, uma virada em direção a materialidades e experiências muito mais instantâneas, e por consequência, na época, mais autênticas, como as fotos polaroid, os aparelhos de gravação de vídeo compactos e domésticos, assim como o *stand up comedy*, os shows de improvisação, a rima improvisada, a poesia automática etc. Influenciada por essas transformações e pelos encontros com artistas californianos com quem passa a se relacionar, Anna foca suas explorações na conexão com o aqui-agora, dando início a uma longa trajetória de investigação da improvisação do movimento e do movimento gerado pela execução de tarefas<sup>2</sup>. Esse investimento na improvisação e no tempo-espaço presente contribuem para a dissolução das fronteiras entre etapas do processo criativo (processo como preparação e partilha como obra).

Nessa fase, também, Anna e Lawrence se mudam para uma casa mais isolada e incrustada na natureza californiana, na qual Lawrence constrói para Anna um deck de dança. No deck, Anna desenvolve suas explorações muito mais próxima física e espiritualmente da natureza e, posteriormente, ela dá início ao San Francisco Dancer's Workshop, que reúne ao longo de muitos anos diversos nomes da dança norte-americana para realização de workshops de exploração de criação em dança e com o qual Anna desenvolve e performa diversas criações cênicas, nos Estados Unidos e na Europa.

## *Rituais Urbanos e a desestabilização das hierarquias entre vida e arte, entre pessoa e dançarino*

Com o estabelecimento do espaço do deck e do San Francisco Dancer's Workshop, Anna cria as condições ideais para aprofundar suas

---

<sup>2</sup> Para saber mais sobre as tarefas e suas aplicações nos processos criativos, recomendamos Rossini (2011).

experimentações. Nesse momento, ela desestabiliza mais uma vez suas práticas de criação em dança, depois da realização de várias criações. Orientando-se em direção a uma transformação da dança como arte e produto estético para a dança como experiência de vida. Nessa mesma época, Anna conhece Fritz Perls, psicoterapeuta e psiquiatra que estava desenvolvendo a abordagem de psicoterapia Gestalt. Anna encontrou muitas reverberações entre suas práticas e as de Perls, sobretudo no que toca às conexões entre corpo-mente e emoções e o caráter de retroalimentação entre essas duas esferas. Na busca de experiências ritualísticas em dança, Anna se aproxima cada vez mais de uma abordagem de desenvolvimento pessoal do dançarino, que não mais executa e interpreta movimentos, mas os vive a cada momento, seja no palco ou fora dele.

### *De espectador à participante e a desestabilização das hierarquias entre artista e público*

Ao longo dos seus últimos anos de prática, Anna percebeu que havia um grande potencial criativo em seu público, pois ainda que fizesse espetáculos que não englobassem diretamente a participação do espectador, muitas de suas criações causaram reações muito fortes, como gritar, retirar-se, jogar coisas em cena. Essa é apenas mais uma desestabilização dos padrões de criação em dança, promovida por Anna: a ruptura do poder central do artista, dos coreógrafos e dançarinos, sobre o público. Nesse momento e tendo bem estabelecidas as noções de ritual e as práticas com as tarefas, a inserção do público como criador e “experimentador” das performances é um passo orgânico. Aqui há a ruptura com a própria noção de performance e da dança como arte. Esses eventos organizados com os espectadores como participantes não eram compreendidos, nem descritos, como performances, mas sim como criações. Essas criações eram enquadradas por um contexto estético e por um desejo de explorar/viver mitos comuns à experiência humana e ritualizar essa experiência, na perspectiva de uma experiência real para o performer dentro de uma estrutura artificial.

### *Cerimônia da memória e a desestabilização da homogeneidade*

Nesse período, Anna e Lawrence desenvolvem no deck seus primeiros workshops conjuntos. Ambos são movidos pelo desejo de encontrar e produzir ambientes e comunidades mais heterogêneas e múltiplas. Esses workshops reuniam participantes de diversas áreas (dança, teatro, arquitetura, poesia etc.) em torno de atividades conectadas com os ambientes (natural e urbano) e em busca do desenvolvimento de modos de criar coletivamente, de forma mais horizontal. Lawrence já vinha esquematizando, ao acompanhar os processos criativos de Anna, estruturas e procedimentos de criação coletiva, que culminaram na elaboração dos ciclos RSVP. Concomitante aos desenvolvimentos dos workshops de Anne e Lawrence, existe uma efervescência na sociedade estadunidense, com a explosão da degradação de comunidades pelo uso de drogas, assim como diversos movimentos sociais decorrentes dos movimentos do final dos anos 1960, como o Civil Rights Movement. Mobilizada por essas influências, Anna parte em busca de comunidades ainda mais diversas socialmente, racialmente e de outros repertórios e capitais culturais. Essa fase é caracterizada por uma busca da “experiência de transformação como objetivo ao invés de uma performance como tal” (ROSS, 2007, p. 283)<sup>3</sup>. A dança como ferramenta para aproximar grupos divididos, para mediar as diferenças, sem o objetivo de homogeneizar os participantes ou de “diluir” as diferenças, mas de proporcionar um espaço compartilhado heterogêneo, múltiplo, onde a diferença é o potencial principal da criação. Anna é a facilitadora, pedagoga e mediadora central desses encontros, porém, nesse momento, e graças aos esclarecimentos do trabalho com os ciclos RSVP, os performers são compreendidos como recursos de uma maneira muito mais complexa e abrangente, com suas histórias de movimento e de vida (contextos sociais, raciais, culturais, familiares, emocionais – sem perder de vista que o movimento é uma expressão e extrapolação de todos esses contextos combinados). Assim sendo, não se trata mais de coreografar ou conceber movimentos, mas de acompanhar os

---

<sup>3</sup> No original: “*experience of change as the goal rather than a performance per se*”.



processos de desenvolvimento e criação dos performers, como recursos elementais da criação e, sobretudo, em seus próprios desenvolvimentos pessoais.

### ***Doença como performance e a desestabilização da dança como território da “boa saúde”***

Mais importante, Anna estava trabalhando cada vez mais dessa maneira, não tanto porque criava uma arte melhor para o público, mas porque criava uma experiência mais profunda e salutar para o artista. No teatro de Anna da década de 1970, os artistas podiam revelar que eram algo mais do que robustos, incansáveis e perfeitamente formados. Seria um pequeno passo em direção a uma agenda mais ampla de uso da dança para curar.<sup>4</sup> (ROSS, 2007, p. 303, trad. nossa)

Desde sua aproximação com a Gestalt-terapia, Anna já vinha desmistificando o virtuosismo do corpo do dançarino, introduzindo as emoções como vocabulário das suas danças e explorações – essa “parte” da pessoa do dançarino impossível de ser treinada, controlada, lapidada, essa força não passível de ser coreografada ou dominada. Essa relação ainda se aprofundaria com a descoberta de um câncer, que fez com que Anna tivesse que passar por uma cirurgia que removeu parte de seu intestino grosso e um ovário. Nesse processo, Anna reflete sobre seu “corpo de dançarina” e a construção dessa identidade de um “corpo perfeito”, maleável, disponível a ser utilizado como uma ferramenta. Os workshops de Anna eram um espaço no qual os dançarinos podiam ser vulneráveis, incompletos, imperfeitos. Esse momento também marca um redirecionamento das experiências rituais de dança de Anna em direção ao desenvolvimento de práticas e criações coletivas e comunitárias de cura. Impulsionada por essas práticas, ela cria, com a filha Daria Halprin, o Tamalpa Institute, com o objetivo de formar um espaço pedagógico e de pesquisa sobre processos criativos que integram

---

<sup>4</sup> No original: “*Most critically, Ann was increasingly working this way not so much because it made better art for audiences, but because it made for a deeper and more salutary experience for the performer. In Ann’s theater of the 1970s, performers could disclose that they were something other than robust, tireless, and perfectly formed. It would be a short step from this to a broader agenda of using dance to heal.*”

psicologia, terapias corporais, dança, arte, teatro, para a cura de conflitos sociais.

### ***Coreografando a desapareição e a desestabilização do corpo pela morte***

A dançarina que continua trabalhando até a velhice luta, então, com um triplo desaparecimento: o primeiro é a impermanência do objeto que ela cria, a dança; o segundo é seu meio efêmero, seu próprio corpo vivo, que envelhece e depois desaparece com a morte; e o terceiro, e mais imediato, é com seu controle sobre as narrativas que ela ainda quer que aquele meio redutor conte.<sup>5</sup> (ROSS, 2007, p. 334, trad. nossa)

Anna coloca em cena e em investigação a mortalidade e o corpo envelhecido. Segundo ela mesma, ela continuou dançando como preparativo para se despedir do próprio corpo. Anna reflete, neste momento da sua vida e obra, sobre o apagamento e o rechaço ao corpo envelhecido, sobretudo da mulher.

### **Duas desestabilizações-chave que favorecem processos nos quais a diferença é um potencial criativo**

Diante do percurso de desestabilizações promovidas por Anna Halprin, destacamos suas abordagens com relação à *prática do dançarino* e à *diluição de fronteiras entre as etapas tradicionais de um processo criativo*, sobretudo no que distingue e hierarquiza preparação e compartilhamento (obra).

Diversos aspectos da trajetória artística de Anna são influentes nas proposições que ela desenvolve de abordagens do corpo e da prática do dançarino. Primeiramente, sua principal mentora, H'Doubler, era bióloga de formação, e ensinava uma prática de dança muito pautada na anatomia e cinesiologia dos corpos. Além disso, suas práticas tinham como enfoque

---

<sup>5</sup> No original: "The dancer who continues to work into old age, then, struggles with a triple disappearance: the first is the impermanence of the object she creates, the dance; the second is her ephemeral medium, her own living body, which ages and then vanishes with her death; and the third, and most immediate, is with her control over the narratives she still wants that diminishing medium to tell".

principal o potencial pedagógico da dança, o ensino da dança e a prática do dançarino, antes da dança como concepção estética de uma obra. Assim sendo, desde as suas primeiras experiências, Anna dilui as distinções entre práticas de criação, práticas de formação e treinamento, práticas pedagógicas e comunitárias, workshops para criadores etc. Aqui já fica presente uma perspectiva da prática que se afasta da ideia dominante de treinamento como algo prévio ao compartilhamento ou como preparação. Trata-se da ênfase na prática, que se dá em todos os momentos, tanto os individuais ou privados quanto os de partilha com o público.

Ainda, influenciada pelo estudo anatômico dos corpos, Anna investe em outros aspectos materiais da composição em dança e do movimento, como as noções de espaço, tempo e força – dentro uma perspectiva de desenvolvimento de uma consciência corporal e exploração do movimento<sup>6</sup> – e de gravidade, inércia e momentum – com o intuito de aprofundar a relação do corpo e do movimento com os agentes externos que o alteram e influenciam. Outras noções importantes são as de ritmo, como constante fluxo entre contração e relaxamento e fluxo entre diferentes estados do corpo e do movimento; investigações sobre aspectos comuns e aspectos diferentes da experiência do movimento de cada corpo, por exemplo, como comuns a coluna vertebral e a respiração e como diferentes a idade, o gênero, a ocupação, os contextos sociais.

As diferenças são fascinantes e podem ser apreciadas e valorizadas como formas positivas de enriquecer o movimento com experiências e estilos únicos. Preconceitos de como alguém deve se mover com base em um sistema de crença preconcebido, em vez de um entendimento verdadeiro, leva à conformidade, uniformidade e aceitação cega da estética arbitrária. Esse tipo de

---

<sup>6</sup> “To Summarize this Process:

1. The kinesthetic sense is your special sense for being aware of your movements and empathizing with others.
2. Your movements take place in SPACE, are measured by TIME and performed with a degree of FORCE. These elements determine the QUALITY of your movement.
3. When you pay attention to the QUALITY of your movements, FEELING STATES are aroused.
4. These FEELING STATES are what constitute your ability to experience yourself in movement.

The movement may be OBJECTIVE in that many people can do the same movement and SUBJECTIVE in that each person will respond according to personal associations and feelings. I consider this a NATURAL process, having a biological base and being inherent in all human beings” (Halprin, 1995, p. 33)

preconceito é repressivo ao crescimento criativo.<sup>7</sup> (HALPRIN, 1995, p. 40, trad. nossa)

Anna investe em uma multiplicidade de práticas, que vão sendo acumuladas e re combinadas ao longo dos anos em busca desses movimentos e estados autênticos e de um tratamento mais abrangente e potente do dançarino como recurso criativo. Dentre as práticas abordadas ao longo da trajetória de Anna, encontramos, principalmente, a terapia Gestalt, o Rolfin g (um tipo de massagem dinâmica), a bioenergética e a Terapia da Polaridade. Nesse sentido, observamos que as práticas de “treinamento” do dançarino para Halprin, não estão associadas a atingir um determinado nível, repetir determinados movimentos ou dominar uma determinada técnica. Estão muito mais vinculadas às ideias de descobrir o potencial de cada corpo e as particularidades de movimentos desses corpos relacionados com as forças externas que atuam sobre o movimento. Trata-se de uma compreensão da prática corporal como prática holística.

Toda a sua trajetória se direciona em uma busca por um movimento autêntico, que não esteja enquadrado por padrões das danças dominantes vigentes. A multiplicidade de práticas e técnicas, visa justamente oferecer ao dançarino a flexibilidade da técnica e a recombinação de elementos técnicos em busca de um movimento conectado com o porquê se está dançando, em oposição ao como se está dançando. Um dançarino que não se restringe ao estudo do movimento, mas de suas emoções, seus estados, seus ânimos, que está conectado com o mundo, que sente as reverberações do mundo e da comunidade, que pensa, que tem ideias e intenções.

Trazendo como exemplo a proposição do RSVP, Anna destaca a perspectiva interna conectada ao externo:

Por meio dos Ciclos RSVP, as pessoas podem validar o que estão fazendo nos termos de sua própria experiência. Eu quis criar algo para um grupo de pessoas fazer, em que tivessem a oportunidade de explorar o tema e descobrir o que é real para elas, *descobrir*

---

<sup>7</sup> No original: “Differences are fascinating and can be appreciated and valued as positive ways of enriching movement with unique experiences and styles. Preconceptions of how one is supposed to move based on a preconceived belief system rather than true understanding, leads to conformity, uniformity and blind acceptance of arbitrary aesthetics. This type of prejudice is repressive to creative growth”.

*quais são as nossas diferenças e quais são as nossas semelhanças.* É uma forma particular de ser coreógrafo. Permite impacto social tanto no processo quanto no produto final.<sup>8</sup> (HALPRIN, 1995, p. 55, trad. e grifo nossos)

No encontro, na observação atenta das diferenças e das similaridades, daquilo que distingue as pessoas do grupo, mas também daquilo que as aproxima enquanto característica partilhada, Anna nos revela a potência da criação como uma descoberta. Uma descoberta de si, do outro e, junto disso, da criação artística. Segundo ela: “a arte era mais uma consequência da descoberta, do que um produto planejado na invenção”<sup>9</sup>. (HALPRIN, 1995, p. 75). É nesse sentido, também, que uma segunda ideia se faz presente: a desestabilização da hierarquia entre processo e produto.

Uma das maiores ideias que surgiram de toda essa era para Halprin foi a da criatividade coletiva. Nesses workshops de verão, Halprin viu em primeira mão a originalidade que pode ser desencadeada quando se abandona a noção de criatividade como um ato privado. Em vez disso, foi substituído por um modelo alternativo de soluções individuais mescladas em uma complexidade exuberante. O que Halprin descobriu foi que para ela a arte mais significativa era mais uma consequência da descoberta do que um produto planejado da invenção. Ela havia encontrado novas maneiras de conectar a arte com a vida. No processo, ela estava tornando a arte relevante para indivíduos e grupos que a vanguarda americana ainda não abordava.<sup>10</sup> (HALPRIN; KAPLAN, 1995, p. 74-75)

Em suas práticas de um modo geral Anna Halprin apresenta uma postura de recusa de diversos binômios que categorizam e dividem processos complexos, por exemplo: a separação do dançarino entre artista e pessoa, entre os artistas e os espectadores, entre corpo-mente-espírito-emoções, entre ser humano e natureza, entre o urbano e o natural, entre os sujeitos

---

<sup>8</sup> No original: “Through the RSVP Cycles people can validate what they are doing in terms of their own experience. I wanted to create something for a group of people to do in which they're given the opportunity to explore the theme and find out what's real for them, **find out what our differences are and what our commonalities are.** It's a particular way of being a choreographer. It allows for social impact in process as well as in the final product.”

<sup>9</sup> “Art was more a consequence of discovery than a planned product of Invention”.

<sup>10</sup> No original: “One of the single biggest ideas to emerge from this whole era for Halprin was that of collective creativity. In those summer workshops Halprin saw firsthand the originality that could be unleashed when one abandoned the notion of creativity as a private act. Instead it was replaced with an alternative model of individual solutions merged into lush complexity. What Halprin had found was that for her the most meaningful art was more a consequence of discovery than a planned product of invention. She had found new ways to connect art with life. In the process she was making art relevant to individuals and groups the American avant-garde had yet to address”.

criadores e o objeto criado e, do mesmo modo, entre processo e obra. Se o ímpeto do pensamento moderno científico é reduzir as experiências a fórmulas universais, as práticas de Anna promovem a escuta, a desorientação, o espaço da falha. Essa postura de legitimação de estruturas e processos em suas complexidades, de forma dinâmica, em constante fluxo e movimento é um aspecto fundamental que possibilita as rupturas e desestabilizações propostas pela criadora.

### **Breves considerações**

A trajetória de Anna Halprin, plural e desestabilizadora, nos desafia ao tentarmos encontrar um centro de gravidade. Isso porque, no movimento constante, os pontos de apoio se modificam em cada momento de sua prática artística e de vida. No entanto, em uma tentativa de identificar um aspecto central, arriscamos, neste texto, destacar a pluralidade e a diferença, que estão presentes nos dez tópicos apresentados anteriormente. Buscamos, neste artigo, abordar as artes da cena nas fronteiras da saúde e da educação e, nesse sentido, a trajetória de Halprin nos possibilita contemplar práticas que se afastam da alta performance, que rompem com a referência externa, que, sem negar o formato mais tradicional ou hegemônico, se vira para o outro lado (na direção que é tanto externa quanto interna) em busca do que seria possível encontrar quando se enfatiza o que podem os corpos que se encontram para coletivamente criar.

Contrariando a ideia de fórmulas universais, essas práticas favorecem a descoberta, o imprevisto, o não determinado. E, assim, levam à cura. A cura e o bem-estar, aqui, não dizem respeito a uma resposta de tratamento a um diagnóstico, uma visão médica ocidental que isola as partes e identifica os “problemas do corpo”.

O que significa a ideia de cura? A palavra tem dois equivalentes em inglês: ‘to heal’ e ‘to cure’. Uma doença como o câncer é curada no nível físico por cirurgia, radiação e tratamento farmacêutico. A cura (ou sarar), por outro lado, aborda não apenas os níveis físico, mas também emocional, mental e espiritual. Assim, é possível que o tratamento médico cure o câncer, mas sem curar a pessoa, ou vice-versa: pode haver cura emocional, mental e espiritual, embora não

haja cura médica para o câncer.<sup>11</sup> (WITTMANN; SCHORN; LAND, 2015, p. 121)

Em uma abordagem ampla do corpo, vinculada a uma perspectiva holística, trata-se de reconhecer o corpo em criação como potente e como potência, esta de reconexão consigo por meio da criação, em uma retroalimentação do que se dá ao processo de criação e do que se recebe desse mesmo processo. Trata-se, por fim, de uma acessibilidade no sentido amplo, uma vez que há uma perspectiva política sendo mobilizada quando defendemos que todo corpo, toda pessoa, pode criar. E que, ao criar, há acomodações ocorrendo no corpo que podem levar a um outro reconhecimento de si, nas fragilidades e nas potências. Na auto regulação interna, na aceitação dos diferentes estados do corpo, na partilha da dança: em todos esses aspectos há cura.

Nossas práticas, como artistas-pesquisadoras-professoras, são contaminadas pela referência de Anna Halprin. Seja nas práticas que destacam de modo mais presente a acessibilidade, tais como nos projetos e ações do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq), em que práticas de criação que favorecem a horizontalidade e a interação sensível são o centro de gravidade (BERSELLI, 2022; SANTOS A.; BERSELLI, 2021; SANTOS F.; BERSELLI, 2022); ou naquelas que investem em estruturas e procedimentos de composição cênica que colocam em evidência práticas de desestabilização de hierarquias dominantes, tanto nas relações entre as pessoas (BERSELLI; SOLDERA, 2017, 2018; SOLDERA; SOLDERA, 2015; BERSELLI; CORÁ, 2016) como nas relações entre sujeito e objeto e entre sistemas disciplinares artísticos e recursos de composição<sup>12</sup>.

A prática do bem-estar termina por não ser um ponto da criação, mas é, ela também, a criação. Reconhecer os recursos emocionais como parte do

---

<sup>11</sup> No original: "What is meant by the idea of healing? The word has two English equivalents: 'to heal' and 'to cure'. An illness such as cancer is cured on the physical level by surgery, radiation and pharmaceutical treatment. Healing, on the other hand, addresses not only the physical but also the emotional, mental and spiritual levels. So it is possible for medical treatment to cure the cancer, but without healing the person, or vice versa: emotional, mental and spiritual healing can take place, although there is no medical cure for the cancer".

<sup>12</sup> Perspectiva explorada no projeto de mestrado de Soldera (2015) e de doutorado (defesa prevista para o primeiro semestre de 2023, dentro do programa Literatura e artes da cena e da tela, da Université Laval, Québec, Canadá).

processo criativo favorece que as práticas estejam mais conectadas às pessoas que estão envolvidas nos processos, e esse aspecto traz conforto para que se recuse o virtuosismo, para que se rompa com algumas hierarquias, para que se encontre fluidez nas tomadas de decisão, para que se assumam os locais de onde parte a criação. Para que a diferença seja celebrada. Por fim, destacamos que também é um dos objetivos deste escrito compartilhar a trajetória de Anna Halprin, pioneira na abordagem da dança como cura no eixo das Américas, lembrando um legado que segue fornecendo pistas para a reinvenção e, especialmente, desestabilização do que compreendemos como artes da cena.

## **Bibliografia**

- BERSELLI, Marcia. Para pensar a cena acessível ensaiando uma noção de acessibilidade em uma perspectiva ecológica centrada na interação. **Revista Científica de Artes/FAP**, Curitiba, v. 27, n. 2, p. 13-31, 2022. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2022.27.2.6974>.
- BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natalia. Laboratório de Experiências conviviais: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade. **Revista da Fundarte**, Montenegro, v. 34, n. 34, p. 45-63, , 2017. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/453>. Acesso em: 27 jan. 2023.
- BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natalia. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Revista Conceição/Conception**, Campinas, v. 8, n. 1, p. 90-115, 2018. DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v7i2.8650145>.
- HALPRIN, Anna; KAPLAN, Rachel. **Moving toward life: five decades of transformational dance**. Hanover: Wesleyan University Press, 1995.
- ROSS, Janice. Anna Halprin's Urban Rituals. **TDR: The Drama Review**, Cambridge, v. 48, n. 2, p. 49-67, 2004.
- ROSS, Janice. **Anna Halprin: Experience as Dance**. Berkeley: University of California Press, 2007.
- ROSSINI, Elcio Gimenez. **Tarefas: uma estratégia para criação de performances**. 2011. Tese (Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.



SANTOS, Amanda Pedrotti dos; BERSELLI, Marcia. Abordagens somáticas do movimento em oficinas de teatro para grupo híbrido em ambiente remoto. **Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 8, n. 2, p. 93-105, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v8n2a2021-07>.

SANTOS, Flavia Grützmacher dos; BERSELLI, Marcia. Uma cultura de cuidado e afeto: apontamentos sobre segurança e confiança em uma oficina de teatro desenvolvida com/por mulheres. **Revista Científica de Artes/FAP**, Curitiba, v. 26, n. 1, p. 339-359, 2022. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2022.26.1.4593>.

SOLDERA, N. **O processo de composição da cena a partir da noção de intermedialidade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. 189 p.

SOLDERA, Natalia; BERSELLI, Marcia; CORÁ, Carina. Os Quintais de Porto Alegre: uma experiência de jogo entre as funções de ator e espectador. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 6, p. 73-86, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v6i1p73-86>.

TAMALPA Institute. [S./]: 2017. Disponível em: <https://www.tamalpa.org/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

WASSERMAN, Judith. A World in Motion: The Creative Synergy of Lawrence and Anna Halprin. **Landscape Journal**, Madison, v. 31, n. 1-2, p. 33-52, 2012.

WITTMANN, Gabriele; SCHORN, Ursula; LAND, Ronit. **Anna Halprin: dance-process-form**. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2015.

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. **Anna Halprin**. Londres: Routledge, 2004.



# ATELIÊ DE TEATRO CIRCULANDO EM BODAS DE ZINCO

## *ATELIÊ DE TEATRO CIRCULANDO IN ZINC ANNIVERSARY*

## *ATELIÊ DE TEATRO CIRCULANDO EN BODAS DE ZINC*

**Adriana Bonfatti, Joana Ribeiro, Aline Vargas, Airton Assunção, Lorena Lima, Paulo Motta Martins e Sarah Sanfins**

**Adriana Bonfatti**

Docente vinculada ao Departamento de Interpretação Teatral do Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Doutora em Artes Cênicas pela Unirio. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento. Vice-coordenadora do Projeto de extensão “Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais”, afetivamente conhecido como “Projeto Circulando”.

**Joana Ribeiro**

Professora Adjunta da Escola de Teatro, Unirio. Integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento e do Projeto de extensão “Oficina de Teatro Circulando: Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais”. Tem pós-doutorado pela Universidade Paris 8, com a qual desenvolve Acordo de Mútua Cooperação.

**Aline Vargas**

Doutoranda em Artes Cênicas na Unirio. Pedagogia Teatral. Orientadora: Rosyane Trotta. Pesquisadora bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Artista da cena, educadora e compositora. Responsável pela edição final do presente artigo.

**Airton Assunção**

Graduando em Atuação Cênica na Unirio. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária (Pibex/Unirio). Ator.

**Lorena Lima**

Graduada em Licenciatura em Teatro pela Unirio.

**Paulo Motta Martins**

Graduando em Licenciatura em Teatro na Unirio. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Cultura (Pibcul). Ator, diretor e professor de teatro.

**Sarah Sanfins**

Graduanda em Licenciatura em Teatro na Unirio. Bolsista do Pibcul. Fotógrafa, videomaker, atriz e professora de teatro.

### Resumo

Este artigo apresenta noções sobre a “Oficina de Teatro Circulando: ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais”, projeto de extensão realizado na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. O estudo se debruça sobre desejos e desafios que envolvem a oficina, tais como a continuidade do trabalho durante a pandemia de covid-19, a realização de eventos no âmbito do projeto e o início de discussões sobre questões raciais na oficina. Além disso, este trabalho é mais uma forma de reafirmar a importância de as pessoas neurodivergentes tomarem seus espaços de direito, protagonizando suas trajetórias e projetando suas vozes e corpos no mundo.

**Palavras-chave:** artes cênicas, autismos, escuta, racialização

### Abstract

This paper presents the “Oficina de Teatro Circulando: a theater atelier for youth with mental disorders,” an extension project that takes place at Escola de Teatro, Federal University of the State of Rio de Janeiro. The study focuses on the desires and challenges surrounding the workshop, such as continuity of work during the COVID-19 pandemic, the execution of project events and the initial discussions regarding racial issues within the project. Moreover, this article reaffirms the importance of neurodivergent individuals occupying their rightful spaces, starring in their stories and putting their voices and bodies out into the world.

**Keywords:** autisms, listening, performing arts, racialization

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo presentar las nociones sobre el “Oficina de Teatro Circulando: Estudio de teatro para jóvenes con trastornos mentales”, un proyecto de extensión realizado en la Escuela de Teatro de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Este estudio se centra en los deseos y desafíos que involucran el taller, como la continuidad del trabajo durante la pandemia del COVID-19, la realización de eventos dentro del proyecto y el inicio de discusiones sobre cuestiones raciales en el taller. Además, este artículo es otra forma de reafirmar la importancia de que las personas neurodivergentes ocupen los espacios que les corresponden, lideren sus trayectorias y proyecten sus voces y cuerpos en el mundo.

**Palabras clave:** artes escénicas, autismo, escucha, racialización

Em 2023, o Ateliê de Teatro Circulando<sup>1</sup> completa 10 anos de existência institucional como um projeto cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PROExC/Unirio), graças a diversas parcerias, notadamente com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>2</sup>. Este é um motivo e tanto para comemorarmos!

O ateliê de teatro, que começou como uma oficina em caráter experimental em 2010, com parceria entre o Grupo Teatro de Operações<sup>3</sup> e o Instituto de Psiquiatria da UFRJ (Ipub), se manteve durante alguns anos na informalidade e se oficializou na Unirio em 2013. Atualmente, o ateliê acontece uma vez por semana na sala Nelly Laport, situada na Escola de Teatro da Unirio, e é direcionado para jovens e adultos autistas e psicóticos. O projeto de extensão integra três grupos: o grupo dos **oficineiros** (graduandos e pós-graduandos da Escola de Teatro da Unirio e do Instituto de Psicologia da UFRJ), o grupo dos **participantes** (jovens e adultos autistas e psicóticos) e seus **familiares** (que, para além de acompanhá-los até a universidade, formam um segundo dispositivo oferecido pelo projeto, o Grupo com Responsáveis, que ocorre em paralelo à Oficina de Teatro).

Este artigo foi escrito a muitas mãos, assim como é realizado o “Ateliê de Teatro Circulando”. Através da escrita, desejamos não só compartilhar um pouco da história desse projeto, mas também instigar os leitores à ação – pois, para que possamos reparar a falta de acessibilidade, arte, cuidado e afeto que existe em nossa sociedade, é preciso unir trabalho individual, coletivo e

---

<sup>1</sup> Cadastrado oficialmente na PROExC/Unirio como “Oficina de Teatro Circulando: ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais”. Neste artigo, vamos nos referir ao trabalho em questão como “Oficina de Teatro” e como “Ateliê de Teatro”. Ambas as formas denotam o mesmo trabalho, realizado na Escola de Teatro da Unirio.

<sup>2</sup> Parceria no âmbito do projeto “Circulando e Traçando Laços e Parcerias: atendimento para jovens autistas e psicóticos em direção ao laço social” sob a coordenação da Profa. Dra. Ana Beatriz Freire. Atualmente, o Circulando (UFRJ) é coordenado pelo professor Fábio Malcher, com a supervisão psicanalítica de Ana Beatriz Freire e Kátia Álvares.

<sup>3</sup> O grupo Teatro de Operações surge em 2009 da iniciativa de alunos da Escola de Teatro da Unirio dissidentes de um projeto que trabalhava com teatro em presídios. Trata-se de um grupo formado por artistas de diversas partes do Brasil que se dedica à pesquisa de formas de conjugar arte e ativismo político através da criação de operações para teatro de rua e do desenvolvimento de pedagogias periféricas. Atualmente, o grupo se configura apenas como uma rede afetiva e seus integrantes seguem desenvolvendo trabalhos que ainda reverberam diversas questões trabalhadas com o coletivo, na maioria dos casos no âmbito da Pós-Graduação.

colaborativo. **É preciso escuta!** Escutar além dos ouvidos, com os olhos, com a pele e a intuição.

Optamos então por relatar, analisar e colocar em diálogo o passado e o presente como estratégia e processo, necessários para que possamos juntos construir um futuro sem a regência dos valores do capacitismo<sup>4</sup>. Acreditamos estar nesse caminho, em ação.

## Por dentro do Ateliê de Teatro

Às quintas, na parte da manhã, ocorrem os nossos encontros<sup>5</sup>. Antes de receber os participantes, realizamos uma hora de aquecimento e trabalho coletivo entre osicineiros. Nesses aquecimentos – na maioria das vezes, propostos pelosicineiros do teatro – inicia-se não somente um trabalho corporal no sentido físico, mas também uma troca de conhecimentos. Exercitamos uma abertura de nossos canais de comunicação, possibilitando uma escuta atenta e cuidadosa que gera segurança e disponibilidade para “jogar”<sup>6</sup> com os participantes e suas respectivas singularidades e desejos.

Assim que chegamos, espalhamos pelo espaço os materiais que usaremos durante a oficina<sup>7</sup>. Na maioria das vezes, juntamos alguns objetos em cima de tecidos por agrupamentos de interesse. Por exemplo: em um grupo, instrumentos musicais; em outro, papéis, livros e lápis de cor; em outro

---

<sup>4</sup> “Capacitismo” é o termo usado para designar o preconceito e a discriminação de pessoas que apresentam algum tipo de deficiência, seja ela física ou mental. Este conceito baseia-se no ideal construído socialmente de um padrão neurológico e corporal a ser seguido, fazendo com que pessoas neurodivergentes ou com algum tipo de deficiência física – e, conseqüentemente, fora deste padrão – sejam subalternizadas ou enxergadas como incapazes. O termo teve sua origem no início da década de 1980 durante os movimentos pelos direitos das pessoas com deficiência (PCD) nos Estados Unidos.

<sup>5</sup> Atualmente, temos em torno de dez participantes no Ateliê de Teatro e até nove participantes no grupo com responsáveis. Na Unirio, contamos com seis bolsistas, cincoicineiros voluntários e duas coordenadoras. Na UFRJ, contamos com seteicineiros e três coordenadores.

<sup>6</sup> Jogar aqui é entendido como uma forma de estar disponível para criar estruturas de jogo que partam tanto de improvisações teatrais (esboços de cenas), quanto de brincadeiras, músicas e pequenos diálogos.

<sup>7</sup> No início do projeto, sem a institucionalização, os primeirosicineiros precisavam carregar bolsas grandes de material de ônibus ou mesmo a pé para ir aos encontros. A possibilidade de ter os materiais guardados no Laboratório Artes do Movimento (Labam – [www.laboratorioartismo.com](http://www.laboratorioartismo.com)), espaço anexo à sala, é muito importante para a logística do trabalho.

com acessórios de cabeça (chapéu, perucas, arcos). Esses materiais, dispostos pela sala, atuam como “iscas” para possíveis jogos. O jogo enquanto dinâmica relacional é fundamental em nossa atuação no ateliê e os objetos nos auxiliam na construção das possíveis relações com os participantes, como suporte de criação de laços de confiança e afeto. Segundo Vargas e Guimaraens (2014, p. 203), no ateliê de teatro,

[o] objetivo é conquistar a confiança dos pacientes [participantes]<sup>8</sup>, buscando a aproximação e o contato através [...] do movimento ou do som e desenvolver jogos que criem zonas intersticiais de comunicação, que não sejam nem na nossa linguagem comum, que eles negam, nem na deles, que desconhecemos. Perceber que acordos se podem criar com cada paciente [participante] para estabelecer algum tipo de jogo, eventualmente verbal – como a demanda é dos pacientes [participantes], por vezes, permitem-se entrar na linguagem e nos surpreendem com jogos que vão além de sonoridades envolvendo signos de nossa realidade — mas, principalmente, através do movimento. Mais que aula de teatro, o ateliê tem sido um espaço relacional onde desenvolvemos com os pacientes [participantes], micro jogos teatrais de confiança, que se expressam em movimentos e sons.

Ainda que a psicologia caminhe junto com a arte na Oficina de Teatro Circulando, os estudos e práticas das duas áreas são muito diferentes. Essa diferença toma corpo durante as oficinas de teatro, o que reitera a necessidade de realizarmos o nosso “encontro de aquecimento” prévio. Percebemos o quanto este momento é indispensável para a construção de uma linguagem em comum. É fundamental jogar com as disponibilidades e desejos de cada um e contar com nosso repertório teatral, que inclui jogos cênicos, improvisações e o estudo de técnicas que possibilitam um trabalho maior com o corpo e com a voz.

Após cada ateliê, realizamos uma reunião para debater o que aconteceu naquele dia e recriar estratégias para novos encontros. Uma vez por semana, temos uma reunião de supervisão com a equipe de coordenadores da psicologia da UFRJ, direcionada para estudos de caso.

---

<sup>8</sup> No artigo original, chamávamos os participantes da oficina de “pacientes”. Depois de pouco tempo, percebemos que esse termo colocava os participantes apenas como receptores, não como pessoas que também participam do processo de construção do ateliê, ativamente conosco, como de fato acontece.

## Trabalho com as famílias: quem cuida de quem cuida?

Partindo da questão do cuidado e da percepção da presença das mães – que nos anos iniciais do projeto ficavam “do lado de fora” aguardando seus filhos em um espaço que não as recebia –, idealizamos um novo trabalho com esse grupo. Em abril de 2014, iniciamos um processo através da escuta de relatos de momentos da vida de cada uma delas. Desse modo, elas foram deixando transparecer seus sonhos, suas habilidades e desejos. Essa atividade gerou uma troca artística efetiva, amorosa e cuidadosa, estimulando um senso de pertencimento e amizade entre as pessoas do grupo.

Desde o início, o trabalho contou com o acolhimento de estudantes da UFRJ, para que tivéssemos uma escuta psicológica. Esse cruzamento entre as áreas de artes e psicologia é uma das forças do projeto. Ao longo dos anos, diversos outros trabalhos artísticos foram se seguindo, com uso de recorte/colagem, desenho, canto, composição musical, teatro, performance, expressão corporal, escrita, leitura dramatizada e fotografias. As propostas surgem sempre de acordo com os desejos e aptidões de cada integrante. Afinal, tal qual um ateliê-livre, nada ali é obrigatório.

### Ateliê de Teatro on-line

Durante a pandemia de covid-19, o ateliê de teatro – construído de maneira tão presencial e artesanal – precisou ser adaptado para o espaço virtual, tornando-se um movimento de constante reinvenção. Realizar oficinas on-line implicava reaprender sobre as próprias oficinas e o sentido das artes cênicas. Era necessário termos a atenção redobrada, não apenas por causa do extracampo audiovisual (no caso, a fuga da visão do participante na tela), mas também no sentido da percepção. Tínhamos que perceber qual era o jogo mais atraente e convidativo, e, na contramão, quais eram os jogos desagradáveis. Só assim, a partir dessa nova realidade, foi possível recriar as oficinas.

Na pandemia, osicineiros precisavam lidar com duas pessoas ao mesmo tempo do outro lado da tela. Essa dupla era formada pelo participante, que costumava estranhar aquela mídia, e seu responsável, que muitas vezes atuava como seu mediador, retirando sua autonomia. Já nas oficinas presenciais, osicineiros estabelecem uma relação direta com os participantes, e os pais e responsáveis atuam somente em caso de necessidade. “Oficinar” através de uma tela demandou mais sensibilidade para que algum trabalho conseguisse, de fato, acontecer. As dificuldades no acesso e uso da tecnologia, internet ou aparelhos, também se tornaram grandes desafios.

As primeiras tentativas de oficinas on-line foram instigantes e, algumas vezes, frustrantes. Diversos jogos que fluíam bem presencialmente não cabiam mais ali. A demanda de trabalho se multiplicou, pois o que antes era uma oficina única e coletiva se destrinchou em oficinas individuais, com cada participante trabalhando com, em média, doisicineiros.

Ao longo desse processo, a relação pela tela se mostrou cansativa e mais complexa, sobretudo com os participantes menos verbais. Foi preciso recriar, negociar e se reinventar a partir deste novo suporte tecnológico, descobrindo novas maneiras de se movimentar, utilizando estímulos sonoros e visuais.

### Caso M.

Com M., jovem não verbal e com distúrbios motores, tivemos uma adaptação para o encontro virtual muito conturbada. Nas primeiras oficinas, levamos como propostas algumas atividades em que o próprio corpo funcionava como voz – por exemplo, tocar e massagear determinadas partes do corpo. Aos poucos, à medida que as oficinas foram acontecendo semanalmente, M. começou a usar mais palavras. O diálogo tomava conta dos encontros, ainda que o corpo estivesse bastante presente. As palavras, monossilábicas ou repetitivas (muitas vezes, ecolalia<sup>9</sup>), foram surgindo a partir

---

<sup>9</sup> Disfunção em que a pessoa repete mecanicamente palavras ou frases que escuta.



de um dado que se fazia urgente: separar o participante do responsável. Isto ajudou a criar um pouco mais de autonomia na rotina do participante e mais liberdade criativa para osicineiros que atuavam com ele.

E, assim como com qualquer pessoa, nem todos os dias M. estava disponível para o jogo. Ele também tinha seus dias difíceis. Compreender essa exaustão através do corpo que ele apresentava, elaborando com ele novas estratégias para o encontro, foram maneiras que encontramos de convidá-lo para atuar conosco no formato on-line. M. entrava no jogo quando este o interessava. Com o tempo, segundo a mãe, os dias ocupados por esses encontros tornaram-se seus preferidos. Em algumas oficinas, trabalhávamos contando histórias e usando meias como fantoches improvisados, criando um canal de ligação e diálogo direto com ele através da tela.

## Mostra Circulando em Rede

No ano de 2021, a Oficina de Teatro Circulando idealizou e produziu a mostra artística “Circulando em rede na pandemia: entre as artes e a saúde mental”<sup>10</sup>, propondo atar os fios do passado com o presente por meio da edição de uma mostra em dois tempos: o resgate do acervo audiovisual da oficina presencial e a gravação das ações remotas durante a pandemia. Durante esse período, a pedagogia dos educadores foi marcada pela aposta no afeto, no uso da música, tecidos e objetos que os participantes tivessem disponíveis em casa, para fazer a mediação entre os corpos e diminuir um pouco a distância causada pelo isolamento físico.

A mostra Circulando em Rede integrou o V Encontro Circulando com o Autismo<sup>11</sup>, com duas exposições distintas, seguidas de debate com participantes e familiares, mediado poricineiros. A mostra apresentou curtas-metragens poéticas de conteúdo artístico-pedagógico, que procuravam divulgar o trabalho cultural de cunho sensível e efêmero realizado pelos

---

<sup>10</sup> A partir do Edital PIBCUL (Nº01/2021). A Mostra, dirigida por Paulo Motta Martins (bolsista PIBCUL), está disponível em: <https://youtu.be/8yJrRx5Bg8M> (1º dia) e <https://youtu.be/qXdX6dcGwg8> (2º dia).

<sup>11</sup> Disponível no Canal da Cultura/Unirio em: <https://youtu.be/tt1w6EjLbw4> (1º dia) e <https://youtu.be/5x14Ti0pMBE> (2º dia).

membros do projeto, estabelecendo um diálogo entre as áreas das artes e da saúde mental.

Um dos curtas que compõem a mostra, nomeado *A barca*<sup>12</sup>, registra um grupo de oficinairos e participantes brincando de barco dentro de um bambolê na Sala Nelly Laport enquanto cantam a cantiga “Marinheiro só”.<sup>13</sup> Esse vídeo serviu como uma espécie de apontamento sobre a possibilidade do uso pedagógico das músicas tradicionais da infância na oficina e como ponto de partida para a segunda edição da mostra.

### O lugar da pessoa do registro dentro dos espaços de trabalho nas oficinas

A “2ª Mostra Circulando: Quem te ensinou a guardar?”<sup>14</sup> apostou na pesquisa das cantigas tradicionais de Mário de Andrade e no atravessamento dessas cantigas com a modernidade. Ao longo de 2022, o trabalho dos bolsistas para essa mostra ultrapassou as demandas do mero registro audiovisual das oficinas.

A ideia de inserir a câmera durante os jogos, algumas vezes filmando de dentro com os participantes, outras vezes transformando a filmagem no próprio jogo, aconteceu como um convite para novas atuações dos participantes na oficina. Familiarizados com o uso do telefone celular – instrumento escolhido para os registros – os participantes tornaram-se coautores, filmando a si próprios e reiterando um dos pilares do projeto, cujo ato criativo parte dos interesses dos próprios participantes.

E assim foi feito. Em dado momento, F. mostrou-se extremamente curiosa pela gravação que estava sendo feita, despertando nela o interesse em fazer o mesmo: registrar o que a atraía na oficina. Assim, foi tecido um

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://youtu.be/8yJrRx5Bg8M>.

<sup>13</sup> Música popularizada no país pelas tradicionais marujadas e por sua adesão a diversas outras manifestações culturais.

<sup>14</sup> Dirigida pelos oficinairos Sarah Sanfins e Paulo Motta, bolsistas PIBCUL e disponível em: <https://youtu.be/icKv2ExUdcc>.

diálogo não verbal, estabelecendo um jogo de câmeras, até a adolescente estar satisfeita com a sua documentação e encerrar o vídeo.

## Racialização dos corpos: o recorte racial dentro da Oficina de Teatro Circulando

Nossa oficina parte de um trabalho individualizado atento às demandas específicas de cada participante, através das questões que eles mesmos nos trazem. A partir de agora, precisamos levar em consideração um ponto importante para balizar nossa discussão: a questão racial. Não há como ignorar que, no contexto social em que vivemos, esse é um fato que gera diversos atravessamentos, inclusive em corpos neurodivergentes.

Dessa forma, **racializar** o nosso pensamento é ter a consciência de que corpos negros são atingidos por fatores que os diferenciam de corpos brancos, tornando-se mais uma camada simbólica na vida de indivíduos que já enfrentam o capacitismo. Essa reflexão é urgente para entendermos como o racismo colide com esses corpos, afetando a vivência de pessoas negras autistas.

Esta discussão perpassou o IV Encontro Circulando com o Autismo “Atravessamentos: presente, passado e futuro”<sup>15</sup>. A terceira e última mesa do evento, que tratava especificamente de um recorte racial, mostrou-se de extrema importância para o desenvolvimento desse tema<sup>16</sup>. A reflexão sobre a saúde mental da população negra a partir do viés histórico escancara um território complexo, visto que o ideal mercadológico depositado nesses corpos durante o processo brasileiro de escravização teve como consequência a negação da humanidade desse povo.

Além disso, o processo de discutir tal assunto é colocar em prática um trabalho que foi minado da nossa sociedade por um processo de violência, que acarretou o apagamento do reconhecimento da pessoa negra enquanto indivíduo, destituindo seu direito de existência em plenitude e colocando-o no

---

<sup>15</sup> Disponível em: [https://youtu.be/fSoUlnk\\_0LI](https://youtu.be/fSoUlnk_0LI).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://youtu.be/boWr9ceosL4>.

lugar de inferioridade, em contraste com uma supervalorização da branquitude. Por isso, nosso trabalho na Oficina de Teatro Circulando também coloca a subjetividade do *Ser* em pauta, considerando suas singularidades.

▶ Dessa forma, apostamos na valorização de práticas e vivências pretas como uma tentativa de tirar o povo preto do lugar de *objeto* – o que bell hooks (apud KILOMBA, 2019, p. 28) conceitua como quem tem a “realidade definida por outros” – e trazer ao lugar de *sujeito* – aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”.

Trazendo essa discussão para mais perto da nossa prática nos ateliês, relatamos, a seguir, um caso para exemplificar processos de racialização no âmbito da Oficina de Teatro Circulando.

### Caso L.

L. é uma jovem atraída pela dança e jogos com o corpo. Por isso, desde 2019, procuramos realizar com ela trabalhos que tenham esse viés, possibilitando que dance ritmos de que gosta e se coloque em foco diante da câmera nas oficinas on-line, a fim de que consiga protagonismo. Durante o período pandêmico, trouxemos também o passinho – estilo de dança tradicional do funk, advindo das favelas cariocas –, apresentando a ela novos ritmos e deixando-a mais próxima da história da dança e da música negras.

Continuando nesse prisma de evidenciar a história negra, outro trabalho feito com L. foi a confecção dos nossos próprios instrumentos. Trouxemos como sugestão o chocalho, que, assim como o xequeré e o caxixi, é um instrumento ancestral, pertencente aos povos originários e aos escravizados vindos de África. Contamos isso para L. e percebemos que, mesmo sutilmente, encontramos uma forma de deixá-la mais perto da cultura preta e de sua ancestralidade enquanto jovem preta.

Todas essas questões e esses exemplos de ações dentro do projeto nos levam refletir sobre a importância de profissionais que racializem seu pensamento:

Em outras palavras, o negro não deve mais se ver colocado diante deste dilema: branquear-se ou desaparecer, mas deve tomar consciência de uma possibilidade de existir; dito de outra maneira, se a sociedade lhe cria dificuldades em razão da sua cor, se constato em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será de dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter distância”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez elucidados os motivos, colocá-lo em condições de escolher a ação (ou a passividade) diante da verdadeira fonte conflitual – isto é, diante das estruturas sociais. (FANON, 2020, p. 114)

Frantz Fanon, psiquiatra e intelectual negro, traz em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2020) a necessidade de psicanalistas “conscientizarem o inconsciente” de seus pacientes. Porém, realizar esse movimento torna-se inviável se o próprio profissional não busca atingir essa conscientização. A fim de sermos mais precisos e certos, essa é uma tentativa de “chacoalhar” pessoas brancas que trabalham com saúde mental, para que se atenha ao fato de que é urgente olhar para a sua própria vivência, enquanto indivíduo branco, e perceber que demandas de pessoas negras são diferentes e, por isso, necessitam de outro tipo de atenção.

Racializar o pensamento é um dever social. Quando falamos de trabalhadores que têm sua prática diretamente ligada à subjetividade do ser, como aqueles que trabalham com saúde mental, a questão torna-se ainda mais urgente.

Pensar na racialização dos corpos na Oficina de Teatro Circulando é manter um dos pilares do nosso projeto: a escuta. Ter a sensibilidade aguçada é ter a consciência social de que corpos negros são arrebatados por outras camadas simbólicas no território brasileiro. Um corpo negro autista, em situação de vulnerabilidade social, ao atravessar a cidade do Rio de Janeiro em direção à universidade pública, provoca questões urgentes sobre as quais precisamos refletir para poder prosseguir.

## “Como será o amanhã? Responda quem puder”<sup>17</sup>

Integrar a Oficina de Teatro Circulando é saber que, historicamente, ela foi – e ainda é – permeada por desafios. Eles se modificam ao longo do tempo, mudam de rosto e de forma, mas estão sempre presentes.

Quando projetamos um caminho futuro para a Oficina de Teatro Circulando, aventamos não só questões externas a nós, mas, também, reflexões que precisam partir do nosso grupo. Dessa forma, já se mostra como algo presente em nossas prioridades a importância de fazer, cada vez mais, com que participantes do projeto possam se colocar como sujeitos, apropriados e pertencentes a esse espaço-tempo, passíveis de estar no mundo falando/mostrando/performando sobre si mesmos e sem precisar de um indivíduo neurotípico para falar *sobre* eles.

Nos próximos 10 anos do projeto, desejamos que cada vez mais existam espaços voltados para todas as pessoas, sem distinção ou segregação, e que cada vez mais as pessoas neurodivergentes possam estar presentes na universidade – e em todos os lugares onde elas queiram estar.

## Bibliografia

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

VARGAS, Aline; GUIMARAENS, Caito. Teatro com autistas: experiência no Ateliê de Teatro do Projeto Circulando. //: FREIRE, Ana Beatriz; MALCHER, Fabio (org.).

**Circulando**: jovens e suas invenções no autismo e na psicose. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

---

<sup>17</sup> Canção “O amanhã”, composição de João Sérgio da Silva Filho, eternizada na voz de Simone.



# **A CRIAÇÃO DA DIMENSÃO CLÍNICA DA DANÇA COM PESSOAS AUTISTAS**

***THE CREATION OF A CLINICAL DIMENSION OF DANCE WITH AUTISTIC  
PEOPLE***

***LA CREACIÓN DE LA DIMENSIÓN CLÍNICA DE LA DANZA CON PERSONAS  
AUTISTAS***

**Silvana Rocco Ferreira**

**Silvana Rocco Ferreira**

Mestra em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
Artista e terapeuta da dança. Professora temporária nos Cursos de  
Graduação em Dança da UFRJ.

### Resumo

Afirmção da existência de uma dimensão clínica da dança, este artigo é a partilha de afetos e reflexões gerados a partir de encontros de dança com pessoas autistas em perspectiva terapêutica. Partindo da dança e de suas bordas comuns com a clínica, em diálogo com as experiências de Fernand Deligny com crianças autistas, versamos sobre a gestualidade autista e suas consonâncias com o dançar e sobre a corporeidade e os gestos do terapeuta nos processos terapêuticos de pessoas autistas.

**Palavras-chave:** autismo, dança, Fernand Deligny, terapia

### Abstract

Affirming the existence of a clinical dimension of dance, this article assigns affections and reflections generated from dance encounters with autistic people in a therapeutic perspective. Starting from dance and its common borders with the clinic, in dialogue with Fernand Deligny's experiences with autistic children, we talk about autistic gestures and their consonances with dancing and about corporeity and the therapist's gestures in the therapeutic processes of autistic people.

**Keywords:** autism, dance, Fernand Deligny, therapy

### Resumen

Afirmando la existencia de una dimensión clínica de la danza, este artículo es el intercambio de afectos y reflexiones generados a partir de encuentros dancísticos con personas autistas en una perspectiva terapéutica. Desde la danza y sus fronteras comunes con la clínica, en diálogo con las experiencias de Fernand Deligny con niños autistas, hablamos de los gestos autistas y sus consonancias con la danza y la corporeidad y de los gestos del terapeuta en los procesos terapéuticos de las personas autistas.

**Palabras clave:** autismo, bailar, Fernand Deligny, terapia



## Abrindo a partilha

Este artigo é uma partilha sobre meus encontros de dança em perspectiva terapêutica *com* pessoas autistas em clínicas privadas na cidade do Rio de Janeiro, que ocorrem ao longo dos últimos dez anos. Tempo e espaço para as percepções e reflexões criadas a partir desse fazer, esta escrita reitera uma afirmação: há uma dimensão clínica da dança.

Ao longo do tempo, perseguindo caminhos em dança que tornassem os encontros com os autistas mais éticos e respeitosos com suas necessidades e diversidades, foi se desenhando um campo para que essas pessoas recriassem os modos de perceber a si, o outro e o espaço, na procura de bem-estar e da afirmação de suas existências. Nessa perspectiva, Fernand Deligny (1913-1996) traz pistas fundamentais para a invenção de uma dimensão clínica da dança *com* pessoas autistas e é amparo epistemológico para produção de escrituras que tratam deste fazer.

Deligny se reconhece como poeta e etólogo. Foi professor em “escolas especiais” que acolhiam crianças “inadaptadas”, trabalhou como educador em hospital psiquiátrico, fundou um lugar de prevenção à “delinquência”. Nesse percurso o educador utilizava as brechas do sistema para produzir desvios, subvertendo hierarquias, suprimindo sanções e criando estratégia para produzir outras maneiras de cuidar daqueles considerados delinquentes, deficientes, psicóticos, autistas, pessoas “à parte” (TOLEDO, 2009).

Propomos pensar sobre a dança, os aspectos que ativam sua potência clínica e a construção do corpo do terapeuta nesse jogo com pessoas autistas. As experiências criadas por Deligny com crianças autistas criam consistência para compreendermos essa dimensão da dança.

## Entre a dança e a clínica

A dança carrega em si a potência de ativar o corpo ao abrir espaço para novas aprendizagens, para encontros potentes, para a recriação de corpos. Mas a dança não é uma entidade em si, ela é sempre um enquadramento e

está em relação com a vida em sua perspectiva sociopolítica, dialogando com os contextos nos quais se move. Seja no recorte de obra/espetáculo, no contexto da educação, saúde ou lazer, a dança cria correspondências com as coreografias sociais instauradas, seja para perpetuá-las ou perturbá-las. Mais do que isso “a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social” (LEPECKI, 2012, p. 45).

Os modos de dançar são tecidos pela história colonial hegemônica, determinando comumente como e quais sujeitos sociais podem dançar, privilegiando alguns gestos e tentando extinguir outros, controlando os corpos e a própria doxa da dança. A economia de poder que rege as relações sociais são reiteradas, assim, nas relações inerentes à dança.

Partindo do pressuposto de que esse modo hegemônico de mover não é mais tolerável, como nos lembra Lidia Larangeira (2019), é necessário pensar práticas, proposições, ações, desvios para descolonizar os corpos, as danças, os desejos.

Criar, inventar, descobrir, assumir uma dimensão clínica para a dança é aposta em um fazer que pode perturbar os passos já coreografados de nossa história colonial. Quando essa dimensão se faz ética e poética, política e sensível, nos convoca a refletir sobre os domínios sociais, políticos, econômicos, raciais, de gênero, de neurodiversidade, estéticos, para podermos, gesto a gesto, desmanchá-los.

Acionar essa dimensão da dança não significa negar certas danças, técnicas, métodos ou maneiras de mover já celebrados, mas uma torção que revele o avesso dos modos hegemônicos de dançar. Quando desativamos usos que reproduzem valores éticos e políticos normativos, consagrados e naturalizados, abre-se tempo e espaço para danças que permitam à vida fluir, potencializando os corpos para que possam agir no mundo. Essa clínica diz da possibilidade de, por meio dos gestos mais simples, criar as possibilidades para que pessoas atípicas se experimentem e para que, nesse movimento, ganhem autonomia e mobilizem desejos. Trata de pôr a dança em processo contínuo e inestancável de reinvenção de si e de recriação dos corpos, dos movimentos, dos objetos, dos espaços.

O Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) é um transtorno do desenvolvimento composto por características que podem ou não aparecer em um autista, e se aparecem, podem apresentar intensidades diferentes. Inventar cotidianamente um dançar que é também clinicar com essas pessoas envolve uma escuta profunda para seus aspectos neurológicos, sensoriais, comportamentais, de linguagem, afetivos e políticos.

Quando propomos uma dimensão clínica da dança ética e poética *com* pessoas autistas, estamos propondo uma prática que subverta a lógica do “cuidado ofertado” *pelo* terapeuta, *para* o paciente. Rompendo com a hierarquia entre terapeuta e paciente, a experiência de cuidado é construída *com* o paciente, que se torna protagonista de seu processo terapêutico. O corpo do paciente é sujeito agente dos acontecimentos e o terapeuta, um facilitador/colaborador que cria as condições para o autista se desenvolver a partir de seus próprios desejos e necessidades, tornando-se, também, propositor.

Esse exercício só é possível quando o corpo terapeuta se coloca à escuta das demandas dos corpos autistas, não apenas nos aspectos técnicos, mas enquanto grupo, coletivo e organização. Trata-se de perguntar: como esses corpos se reconhecem? Como se percebem? Quais nomenclaturas se afinam com suas experiências? Essa escuta reverbera determinando a performatividade do terapeuta na relação *com* esses corpos na clínica (e fora dela).

Nesse contexto, objetiva-se o desenvolvimento dos aspectos considerados frágeis em pessoas diagnosticadas com TEA, que seriam linguagem, comportamento e interação social e, ainda menos discutidas, Disfunção da Integração Sensorial (DIS) e alterações motoras, facilitando a conquista de autonomia. Mais do que isso, a dança abre espaço para as singularidades, potencializa os corpos naquilo que já são e carrega em si a possibilidade de produzir alegria e sustentar o campo do sensível, isto quando além da atenção aos aspectos técnicos e políticos, o terapeuta se coloca à escuta do que cada corpo apresenta no *setting* terapêutico.

Quando corpos autistas não precisam mascarar seus gestos, a clínica abre mão de ser sala de treinamento que prepara pessoas autistas para se

apresentarem como é socialmente esperado – prática comum nos tratamentos tradicionais, em especial nas clínicas privadas. Quando a dança destitui a performatividade autista de significados estabelecidos pela lógica racional e capacitista, incorporando seus movimentos “restritos e repetitivos”, comumente descritos como gestos que não se direcionam às relações sociais, a clínica se torna campo de criação. O que se coloca em questão é a plasticidade do terapeuta para sintonizar com a experiência autista, deixando-se atravessar por outras intensidades, criando sempre um corpo outro na relação *com*. Essa capacidade de atenção e assimilação por parte do terapeuta nos encontros com os autistas nos conecta com a experiência de Deligny.

Deligny criou, em 1969, no interior da França, na Cévennes, uma “rede” de acolhimento de crianças atingidas por um autismo profundo, a maior parte incapaz de falar, o que hoje chamaríamos nível 3 de suporte, não oralizado ou não falante.

Diferentes pessoas vivem em pequenas unidades (*aires de séjour*) espalhadas em um grande território. Essas unidades são em geral coordenadas por um ou dois adultos (*présences proches*) e se encontram entre cinco e vinte quilômetros de distância uma das outras. Algumas unidades são simples acampamentos, com horta ou criação de cabra, outras uma pequena casa com um forno para a produção de pão, etc... (MIGUEL, 2015, p. 59)

Nessa fazenda, crianças autistas se deslocavam pelo território livremente, conviviam entre si e com adultos que assumiam a função de ser uma “presença próxima”. A organização da rede é pensada a partir dos modos de ser do menino Janmari, um autista que o educador encontra em uma instituição psiquiátrica e de quem se torna um aprendiz. A rede era uma alternativa para essas crianças sobreviverem em uma sociedade excludente e normativa, sem precisarem se adequar.

decisão inaugural de reorganizar o espaço, de inverter a hierarquia e se pôr à escuta e à espreita desse (ele) que está aí, e de quem tudo está por aprender, quer ele fale, quer não. O mínimo gesto, a mínima palavra, o mínimo silêncio, como se sabe, contam, então, não tanto para que um saber se desenvolva ou ocorra uma *cura* ou uma reintegração na comunidade humana, mas mais fundamentalmente para que a vida possa de novo ter lugar, mesmo

e sobretudo se ela não nos parece “adaptada”. (OGILVIE, 2018, p. 283)

As “presenças próximas” se reuniam uma vez por semana na Serret, uma das unidades da “rede”, para discutir os “projetos” (MIGUEL, 2015). “Projetos” eram práticas adotadas no cotidiano com uma função, como fabricar pão, ações que Deligny chamava de “fazer”, fazeres que se ajustavam para criar uma vida em comum entre os adultos e as crianças que partilhavam aquele lugar. Para tal, as “presenças próximas” precisavam identificar, localizar os movimentos e deslocamentos dos autistas sem tentar interpretá-los, a fim de criar mudanças de hábitos. Segundo Miguel (2015), era preciso uma “ampla desterritorialização”:

a. do olhar intencional (para alcançar o *ver* autista, ou seja, talvez não compreender, mas simplesmente ver, identificar, localizar, tudo aquilo que atrai a criança autista e conecta as atividades; b. da subjetividade (para alcançar o nível impessoal e *infinitivo* do autismo; *traçar sem fim*, traçar por traçar); c. do homem “normal”, “são” (para alcançar um território comum, um *Nós comum*, dividido por pessoas ditas normais e pessoas autistas); d. da linguagem discursiva (para alcançar uma linguagem comum não verbal: linguagem do *traçar*). (MIGUEL, 2015, p. 60)

Sintonizar com a experiência autista na dimensão clínica da dança é, assim como na “rede” de Deligny, propor fazeres, “projetos”, ações que mobilizem os corpos sem impor-lhes gestos marcados e regras de funcionamento, criando ajustes necessários para a criação de um comum entre terapeuta e paciente. Para tanto, o corpo terapeuta precisa se desindividualizar, misturando-se com o outro. “A gestualidade e corporeidade desenvolvidas pelos adultos [...] nos faz pensar um devir autista por parte deles” (MIGUEL, 2015, p. 63). Não se trata de reproduzir gestos de corpos autistas, mas de descobrir ações que ativem nos corpos o potencial para conexão com o outro, com o espaço, com os objetos.

### Quando dançar é agir

L entra ventania e novamente passa com seu saquinho azul na mão. Quando chego na sala está deitado nas almofadas e o

saquinho azul está junto às bolsas de materiais sensoriais que eu havia deixado. Eu sento no centro do espaço e com minha voz o convido a se aproximar. Ele vem. Início como de costume. Aperto suas mãos e braços massageando-o.

Me posiciono atrás dele com meu peito em suas costas. E inspirada pela proposição “Relaxação”<sup>1</sup> da artista Lygia Clark, me deito, e enquanto vou chegando com as costas no chão, L vem encostando sua cabeça no meu peito. Toco nos seus ombros, braços e mãos indicando para que pesem em atitude de entrega ao chão. Respiro com calma. Meu peito sobe e desce tranquilo. O corpo de L responde sutilmente a esse pequeno movimento. Aos poucos vamos sintonizando nossas respirações. Um novo tempo e ritmo se estabelece no espaço. Sinto meu próprio corpo ganhando outra textura. Sinto uma energia na pele, como se micro movimentos dançassem por toda ela. O tempo de L basta. Ele levanta seu corpo sentando. O acompanho e me viro colocando minhas costas com as dele. Sigo respirando com ele.

O encher e esvaziar dos pulmões se ritma e vai gerando outros pequenos gestos. Sem perder o contato, nossos troncos se movem na pulsação da respiração até irem aumentando e ocupando mais espaço na sala. Costas com costas deitamos de um lado e de outro. Na gangorra desse ir e vir de um lado para o outro passamos experimentar descolar as costas um do outro deitando de barriga para cima, mantendo nosso contato só pelo ombro e braço. Retomamos o contato costas com costas e vamos para o outro lado repetindo o mesmo descolamento. Há uma pressão cada vez mais intensa. Esse movimento faz com que nossos corpos mudem de direção no espaço, com que se desloquem por ele. Novamente L demonstra que seu tempo está chegando ao fim.

Me levanto, paro de frente para L que me olha e se levanta também. Me desloco para as costas dele novamente, seguramos um as mãos do outro. Retomo a atenção para nossas respirações. Deslocamos costas com costas de uma extremidade a outra da sala. Quando chegávamos na parede do fundo eu curvava minhas costas trazendo L comigo. Ele deitava sobre minhas costas abrindo o peito e deixando pesar a cabeça. Levantávamos e íamos, costas com costa, até a outra extremidade da sala onde ele se curvava e eu me deitava sobre suas costas.

Em certo momento, inspirada em uma experiência também proposta por Lygia Clark<sup>2</sup>, mantive ele deitado sobre minhas costas e passamos a deslocar assim, com ele descansando sobre mim e depois eu descansando sobre ele.

Na última vez que suas costas deitaram sobre a minha me curvei mais a frente tirando os pés de L do chão. Mantendo-se equilibrado, fomos soltando aos poucos nossas mãos. Fui descendo meu corpo com ele ali até chegar no “quatro apoios”. Levantando meu tronco, mantendo suas costas na minha, L já com pés de volta ao chão foi ficando acocorado e eu também. Pressionamos nossas costas, empurramos o chão com nossos pés até retomarmos a posição em pé.

L se descolou de mim. Olhei para ele e agradei pela experiência que acabávamos de ter tido.

---

<sup>1</sup> “Relaxação” é uma proposição coletiva na qual um grupo de pessoas senta-se um atrás do outro como um “trenzinho”. Utilizando uma bolinha, cada pessoa faz uma sensibilização nas costas de quem está a sua frente. Após a sensibilização, um deita sobre o outro encostando a cabeça no peito, sintonizando a respiração.

<sup>2</sup> Vivenciei essa experiência sob a condução de Lula Wanderley e Gina Ferreira, pessoas que acompanharam e difundem o trabalho de Lygia Clark.

Pouquíssimas palavras foram ditas pela minha boca, pouquíssimos sons foram produzidos pela dele.  
Tínhamos chegado ao fim daquele encontro.  
L me olhou, olhou o saquinho com o casulo azul. Se direcionou para ele. Com um gesto de cabeça acionei um sim. L pegou o casulo, entrou nele e descansou sobre as almofadas.<sup>3</sup>

Deligny (2018), partindo de suas experiências na “rede”, afirma que o autista realiza ações que dizem de um fazer inato, que nada tem a ver com o querer, ou seja, com uma função, um “projeto”. O inato diz do “agir” e, segundo o educador, “agir” é sem finalidade, é “para nada” mesmo que se produzam coincidências entre esses gestos e alguma utilidade.

Assim como os movimentos dos autistas, podem ser os movimentos da dança, sem finalidade, sem funcionalidade, dizem do “agir”. No contexto da clínica, dançar, a princípio, não se coloca a serviço de uma comunicação ou de qualquer outra função. Dançar, aí, se afina com a dança contemporânea na perspectiva apresentada por Lourence Louppe (2012): revisita, destaca e desloca a anatomia humana e as funções elementares do corpo a fim de reclamar, além das formas reconhecíveis, outros corpos possíveis, corpos poéticos suscetíveis de mudar o mundo mediante a transformação de sua própria matéria. A práxis gestual ganha contornos estéticos. É no agir dessa dança que reside sua potência clínica, em que se aprende o não saber, em que se é o que se está sendo, em que se produz uma experiência sensível a partir da corporeidade de cada um nela envolvido.

Pessoas autistas costumam realizar movimentos repetitivos, dão saltitos, se demoram sobre um objeto, observando ou se movendo com ele, repetem trajetos, balançam as mãos, produzem tantos outros gestos que não são socialmente aceitos, portanto corrigidos ou discriminados. Mas esses gestos coincidem com o dançar: pequenos movimentos isolados de partes corpo, vibratórios, balanceados, lançados; grandes movimentos, saltos, quedas, rolamentos; exploração de movimentos a partir do contato com diferentes objetos; e deslocamentos de maneiras específicas de um ponto ao outro no espaço.

---

<sup>3</sup> Cartografia de atendimento com autista nível 3 de suporte pouco oralizado.

Os traços do “agir” na dança, assim como em Cévennes, podem coincidir com utilidades; mais do que isso, podem dar a ver outras dimensões do dançar. Quando redesenha o corpo sensível, dançar legitima comportamentos individuais e coletivos que coincidem com dimensões e efeitos terapêuticos e pedagógicos, desenvolvendo habilidades consideradas frágeis em pessoas autistas. Por não procurar esses efeitos, no sentido de não perseguir um adestramento corporal, a dança toca nessas outras dimensões.

Isso se faz possível porque na construção do fazer, no momento do encontro, adapta os projetos, os espaços, os objetos, as sonoridades, às necessidades do corpo autista. Esse cuidado viabiliza a troca, o contato, a experimentação do corpo e a descoberta de novas formas de se expressar porque respeita sua sensorialidade. Os pés não precisam ser única estrutura de apoio quando não suportam a textura do chão: a bacia ou outra parte do corpo pode assumir essa função; os contatos podem ser mediados por objetos com texturas possíveis para a sensibilidade tátil de cada um; os toques de pele com pele podem ser profundos, acionando o sistema proprioceptivo quando o corpo se apresenta sem contorno ou dimensão; as luzes podem ser apagadas, olhos não precisam se tocar; as palavras não precisam ser ditas, os gestos podem comunicar o que é necessário; e a sonoridade pode ser o silêncio.

Trata-se de pensar “projetos” que viabilizem o agir, para que a partir dele surjam novos gestos. Dançar é movimento, contato, ocupação de espaços. Possibilidade de rolar, saltar, balançar, mas também parar e mover as miudezas do corpo, de respirar, de sentir o ar que entra e sai de si e do outro. Quando a dança pretende transformar os gestos para torná-los caminho para conexão com o mundo é preciso mudar a percepção. “É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica: tudo o que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos” (GODARD, 2006, p. 75). Não é possível mudar os gestos sem mudar a relação com o próprio corpo e com o espaço. Como afirma Godard (2006), o que limita a criação de novos gestos são as paradas da percepção.



Construir a dimensão clínica da dança não tem como “projeto” ensinar movimentos virtuosos, repetir sequências de movimentos preestabelecidos, treinar corpos para obterem performances que agradem aos olhos de outrem, nem mesmo mover para outrem. Os movimentos eclodem da investigação e percepção de si, em seus aspectos anatômicos, sensoriais, poéticos, abrindo tempo e espaço para que os autistas descubram novos modos de agir no mundo, ampliando seu repertório sensório-motor-afetivo.

Os “projetos”, neste contexto, criam-se e refazem-se para cada paciente; a cada encontro, transformam-se a partir das pistas que aquele paciente deixa no espaço, no tempo, no corpo. O encontro é sempre um laboratório, uma experimentação. Nunca sabemos o que vai acontecer. Os “projetos” são motes que podem ser desde se deslocar pelo espaço de alguma forma específica ou livremente, contornar o próprio corpo ou o do outro com as palmas das mãos, mover com o outro a partir do contato de uma parte do corpo, mãos, pés, costas, até observar um objeto, manipulá-lo sobre o corpo ou pelo espaço, entre uma infinidade de possibilidades e combinações. A partir de comandos simples, de indução por meio da gestualidade do terapeuta, da manipulação dos corpos, de organizações específicas dos objetos e do espaço, o paciente é levado a explorar movimentos em diferentes níveis, planos, bases, tempos, ritmos, sozinho ou com o outro. Um mesmo “projeto” pode retornar muitas vezes, mas sempre aciona uma diferença. Um mesmo mote pode gerar ações e inaugurar estados completamente diferentes em um mesmo corpo. Nas sutilezas os movimentos se renovam, seja na chegada de um olhar, em um gesto que se acelera ou acalma, no toque antes improvável e que passa a ser possível. Os “projetos” da clínica da dança são sempre um improvisar.

### **Encerrando a partilha**

Como dito anteriormente, esta partilha é antes de mais nada a afirmação política de uma dimensão clínica da dança, reconhecendo-a como campo de conhecimento e ação da dança. Não há receita para pensar/fazer

a clínica da dança, porque esse não é um projeto encerrado em uma técnica ou um método. O que partilhamos neste artigo é apenas uma perspectiva, um recorte possível entre tantos outros. Outras, antes e ao mesmo tempo que nós, vêm criando modos de dançar que coincidem com modos de atenção e cuidado à saúde de corpos típicos e atípicos.

Apresentamos um contorno desse fazer da clínica com pessoas autistas, mas importa ressaltar que aprofundar sobre autismo não é nosso objetivo, muito menos falar pelos autistas. Convocamos uma reflexão sobre a necessária implicação do corpo terapeuta na construção de um fazer político e sensível que lide com corpos neurodivergentes.

Assim como a “rede” de Deligny na França foi uma alternativa às instituições psiquiátricas no fim dos anos 1960, a dança, em sua dimensão clínica, se pretende uma alternativa diante de tantas terapêuticas que visam adequar corpos neurodiversos nos tempos de agora.

Num período em que a intolerância é abertamente propalada e justificada, por si só, agressões e mortes; que os comportamentos são patologizados conduzindo as pessoas a comprarem a segurança da normalidade através de medicamentos e terapias; que muitos procedimentos terapêuticos alienam as pessoas de suas singularidades em favor da adaptação ao establishment; que o coletivo se exime do que aparece enquanto sofrer nos indivíduos desolidarizando-se deles, temos na vida de Deligny um sopro de ar que parece vir de um futuro ainda distante. (ARAGON, 2018, p. 182)

Mesmo que Deligny não se considerasse terapeuta, Aragon (2018) faz a defesa de um Deligny clínico, justamente por suas esquivas e seus desvios dos modos tradicionais, à época, de lidar com corpos diversos. Para Aragon, sua face clínica está na revolta contra as violências sociais, os preconceitos, as torturas, e na busca de caminhos para que indivíduos e suas idiossincrasias possam existir. Deligny criou um universo para que essas crianças pudessem reexistir.

Esta é também a potência política da clínica da dança: revoltar-se com as violências que corpos infratores das normas sofrem, criar circunstâncias para que essas pessoas existam e resistam como são, para que pessoas autistas possam “autistar”.

## Bibliografia

- ARAGON, Luis Eduardo. Deligny Clínico. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 175-182, 2018.
- DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. *In*: DISERENS Corinne; ROLNIK Suely (org.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 73-78.
- LARANGEIRA, Lidia. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha: revista de antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1-2, p. 41-060, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MIGUEL, Marlon. Guerrilha e resistência em Cévennes: a cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 8, n.1, p. 57- 71, 2015.
- OGILVIE, Bertrand. **Viver entre as linhas**. *In*: DELIGNY, Fernand (org.). **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 Edições, 2018, p. 273-285.
- TOLEDO, Sandra. Introducción. *In*: DELIGNY, Fernand (org.). **Permitir, trazar, ver**. Barcelona: Museo d'Arte Contemporani de Barcelona, 2009, p. 5-13.



# ***BORDADOS DE CORPUS: OS SILÊNCIOS NOS PRATICAM***

***CORPUS EMBROIDERY: THE SILENCES PRACTICE US***

***BORDADO DE CORPUS: LOS SILENCIOS NOS PRACTICAN***

**Helena Bastos**

**Helena Bastos**

Professora livre-docente do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. [helenabastos@usp.br](mailto:helenabastos@usp.br) Área de Concentração: Artes Cênicas  
Linha de Pesquisa Corporeidades, memórias e representações cênicas contemporâneas. Coordenadora do Laboratório de Dramaturgia do Corpo (LADCOR), cofundadora do Musicanoar (1992). Artista do corpo, dançarina e coreógrafa. Cofundadora da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA), em 2008.

## Resumo

Há uma tendência de estarmos replicando respostas num certo automatismo, que não colaboram a criarmos mergulhos mais verticais sobre outras possibilidades de agir em diálogo com um pensamento. Esse automatismo também contamina nossas ações em artes. A partir dessas evidências, propomos *Bordados de corpus* como uma ação performativa que vai nos delineando o valor de qualquer vida, enunciando um modo de existir na fricção de um comum. O desafio é como potencializarmos distintas vozes que habitam esse comum.

**Palavras-chave:** ação performativa, *Corpo sem vontade*, *Minhocar*

## Abstract

There is a tendency for us to be replicating responses in a certain automatism, which does not collaborate to create more vertical dives on other possibilities of acting in dialogue with a thought. This automatism also contaminates our actions in the arts. From this evidence, we propose *Bordados de corpus (Corpus embroidery)* as a performative action that gradually outlines the value of any life, enunciating a way of existing in the friction of a common. The challenge is how to leverage different voices that inhabit this common.

**Keywords:** performative action, *Corpo sem vontade*, *Minhocar*

## Resumen

Hay una tendencia a que estemos replicando respuestas en cierto automatismo, que no colaboran en la creación de más inmersiones verticales sobre otras posibilidades de actuar en diálogo con un pensamiento. Este automatismo también contamina nuestras acciones en las artes. A partir de esta evidencia, proponemos el *Bordado de corpus* como una acción performativa que va delineando el valor de cualquier vida, enunciando un modo de existir en la fricción de un común. El desafío es cómo potenciar diferentes voces que habitan este común.

**Palabras clave:** acción performativa, *Corpo sem vontade*, *Minhocar*

## O que nos está sendo apresentado?

Como ligamos o que aparentemente está no automático? O que é presente? Dessas inquietações, outras perguntas: O que está acontecendo com o corpo? Desde os anos 1990, nossa percepção foi sendo treinada a ver muita coisa ao mesmo tempo. Nós somos corpo com essas mudanças. Não fazemos uma coisa por vez há muito tempo. Há muito tempo não ficamos muito tempo sem nos deter em uma coisa. Gradualmente, fomos entendendo a pertinência dos estudos do corpo para compreender que o tempo todo nos utilizamos de procedimentos de aproximações para falar sobre determinados assuntos que trazem junto seus contextos e sobre como nos mobilizamos e nos afetamos com eles. Essas instâncias se dão de modo entrelaçado, coimplicado<sup>1</sup>. Soma-se ainda como as relações entre corpo e ambiente estão totalmente comprometidas entre si, criando e atualizando conforme seus ambientes vão se transformando. Por isso, usamos o tempo gerúndio, as informações do mundo vão *corpando*<sup>2</sup> em nós à medida que mudanças vão ocorrendo. Tais transformações se dão tanto no corpo como nos contextos que sempre estão entrelaçados entre si e em um *continuum* processo de mudança.

A partir dessas premissas, cujo tempo é cada vez mais escasso e cujas expectativas são cada vez maiores, as demandas de nossos cotidianos vêm nos evidenciando que o corpo não está dando conta e por isso vamos agindo de modo mais automatizado. Tal condição vem gerando impactos negativos na saúde mental das pessoas e conseqüentemente nos processos cognitivos. Assim, refletimos sobre estratégias que podem colaborar para pensarmos outros jeitos de conviver com tais transversalidades temporais.

---

<sup>1</sup> Apresenta-se o termo “coimplicado” sublinhando que as implicações apontadas são mais que estar junto ou lado a lado. Como são instâncias que agem comprometidas umas nas outras, a mudança de uma transforma tudo. Por isso, a escolha da noção de coimplicação. Apontamos essa coerência de escrever tudo ligado, isto é, coimplicado.

<sup>2</sup> A pesquisadora Helena Katz nos apresenta o verbo “corpar”, para sustentar epistemologicamente o que vai fazendo o corpo existir. Essa ideia é um ajuste que, no tempo, foi se impondo na atualização da Teoria Corpomídia (2005). Outros aprofundamentos no tema, consultar o texto “Corpar. Porque corpo também é verbo” (KATZ, 2021, 19-30) inserido no livro BASTOS, Helena (org.). **Coisas vivas. Fluxos que informam**. São Paulo: ECA-USP, 2021.

Figura 1. Ação Bordados de corpus, Largo da Batata, São Paulo, 2019.



Registro da autora.

**Como solidez e flexibilidade podem ser combinadas. Mover-se sem músculos.**

Diante da complexidade desse mundo, nossa intenção é refletir sobre outras estratégias que cada vez mais nos impõem uma urgência no enfrentamento de questões que não são simples. Não à toa, há uma tendência de estarmos replicando respostas num certo automatismo, que não colabora para criarmos mergulhos mais verticais e simultaneamente expandidos sobre outras possibilidades de agir. Conseqüentemente, uma reflexão crítica fica ainda mais comprometida nesse ambiente. Não nos esqueçamos de que qualquer mudança vem acoplada a um movimento. Só mudamos se nos movemos. Mas como seria tal estratégia?

Convidamos a olharem as plantas. Um primeiro exercício é reconhecermos que a figura humana não é o centro desse mundo. Para o botânico italiano Stefano Mancuso, um real potencial para a solução dos problemas que nos afligem está nas plantas, implicadas na autonomia energética, unidas a uma arquitetura cooperativa, semeadas sem um único núcleo de comando. Tais características fazem das plantas seres vivos

capazes de combater frequentes eventos catastróficos e de se adaptar com rapidez a enormes mudanças climáticas. No embasamento desse argumento, Mancuso nos recorda: “Foi justamente em 1896, poucos meses após a invenção oficial do cinema, que o botânico Wilhelm Friedrich Philip Pfeffer (1845-1920), já no auge de sua maturidade científica, fez pela primeira vez um filme com *time lapse*” (MANCUSO, 2019, p. 60).

Poder expor os movimentos das plantas e acelerá-los, a fim de que pudessem ser estudados como resultado do comportamento da planta, transformou-se, para Pfeffer, em uma verdadeira evocação, conforme nos é descrito:

A tentativa de Pfeffer de evidenciar a toda a habilidade motora das plantas foi a primeira a ter sucesso na história da ciência. Poucos após a primeira exibição dos irmãos Lumière, Pfeffer, na verdade, foi capaz de apresentar a um público estupefato de botânicos as aplicações sensacionais dessa nova técnica. Pela primeira vez na história, era possível ver plantas em ação, estudar seus movimentos e, portanto, seus comportamentos. Diante da expressão atônita dos colegas, o botânico alemão mostrava em sequência o florescimento de uma tulipa, os movimentos diurnos e a *nictinastia* – ou o sono das plantas – da *Mimosa pudica* (ainda ela), o movimento contínuo dos *Desmodium gyrans* (planta telégrafo ou planta dançante) e, finalmente, a pérola da coleção, a coisa mais difícil de se mostrar: o crescimento e o movimento exploratório da raiz no solo, tão semelhante ao movimento subterrâneo de uma formiga ou uma minhoca. (MANCUSO, 2019, p. 61)

Essa nova dimensão da realidade trouxe consequências, na verdade, uma revolução. Antes as plantas eram captadas mais como objetos do que como seres vivos. Compreensão que alterou a percepção de como pessoas comuns foram introjetando um novo entendimento sobre as plantas, compreendendo-as como organismos inteligentes, não distintos dos animais. Graças a essa descoberta de Pfeffer, atualmente discutimos vários tipos de movimento das plantas que evidenciam modos de cooperação e coexistências, os quais colaboram para “distingui-los entre ativos e passivos e compreender os mecanismos pelos quais ocorrem, mesmo na ausência de músculos” (MANCUSO, 2019, p. 63).

Necessitamos modificar o pensamento de que a figura humana é o centro de tudo, uma vez que sabemos que um entendimento de coexistência é acionado por aquilo que promove uma diferença na relação com algo ou



alguém a partir do que nos cerca e habita esse mundo. Como nos alerta o líder do povo krenak e ativista Ailton Krenak, precisamos abandonar o antropocentrismo. “Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos” (KRENAK, 2020, p. 45).

Entre distintas espécies de seres vivos compomos esse mundo. Não podemos nos dissociar de que há vida além de cada um de nós, seres humanos. Fala-se tanto em diversidade, assim precisamos estar atentos também à biodiversidade. Torna-se imperativo responsabilizarmo-nos pelo modo como estabelecemos convivências nesse mundo, de modo mais horizontal. Caso contrário, distintas catástrofes nos engolirão.

Dessas perspectivas, evoco a ideia de *coisas vivas* (BASTOS, 2020, 2021), como estratégia para demarcar referências a tudo que nos envolve enquanto possibilidades nesse mundo. Nesse horizonte, as coisas se conectam num mundo de movimento e devir, no qual qualquer coisa – apreendida no tempo-espaço<sup>3</sup> – envolve construções de relações a partir de acasos e possibilidades. De *coisas vivas*, sublinhamos o conceito de harmonia, que demarca convivências e fricções que se dão também a partir das diferenças. Sejam plantas, bichos, gente, pedra, mar, rio, cidade ou ruas. Em um mundo assim, surgem oportunidades de entendermos a natureza de coisas que simplesmente se conectam. Nessa compreensão a humanidade está implicada na natureza e vice-versa. Nessa direção, Krenak nos reforça que “Tudo é natureza. O cosmo é natureza”. (KRENAK, 2020, p. 83).

Desses mecanismos de construção e convivências, transferimos nosso foco para as relações que influenciam nossa sociedade considerando seus processos sociais e políticos. À luz do filósofo e pesquisador Pierre Dardot,

---

<sup>3</sup> A escrita do termo “tempo-espaço”, junto, é fundamentada na epistemologia da teoria da relatividade proposta por Albert Einstein. Segundo essa teoria, o tempo não é uma entidade separada do espaço, mas sim uma dimensão integrada a ele. Assim, o espaço e o tempo são indissociáveis e devem ser compreendidos como uma única entidade. Esse conceito foi introduzido por Einstein em sua obra *A Teoria da Relatividade*, publicada em 1905. Ao desenvolver essa teoria, ele demonstrou que a noção de tempo absoluto, como proposta por Isaac Newton, não se aplicava ao universo, pois o tempo era relativo a sistemas de referência. A partir disso, ele propôs a ideia de um espaço-tempo quatro-dimensional, no qual o tempo e o espaço estavam interligados. Assim, escrever tempo-espaço junto é uma forma de reconhecer essa interdependência entre as duas dimensões.

junto com o professor de sociologia Christian Laval, interrogamo-nos que comuns se fazem possíveis, entendendo-os como construção política (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 485). Nessa proposição do agir comum, são suscitadas novas relações e novas práticas. Nota-se postura de isolamento, pela qual somos capturados, assim como nos reincide estarmos nos mesmos espaços, com as mesmas pessoas, nas mesmas teorias, por exemplo; são sintomas que vão evidenciando que estamos mais estabilizados em determinados moveres. Tais moveres nos devolvem em percepção de que estamos mais isolados, tornando imperativo refletir sobre práticas que favorecem convergências das mais diversas atividades na direção do comum. A pesquisadora Christine Greiner vai nos apresentar a ideia de que “poderíamos revitalizar um comum processual, onde as instâncias do individual e do coletivo apareceriam borradas o tempo todo” (GREINER, 2019, p. 57). A partir dessas evidências, precisamos recuperar um fôlego. Nesse comum, não devemos desprezar a coexistência entre diferentes espécies. O desafio é como potencializamos as distintas vozes que habitam esse comum.

Atualmente, a questão ambiental é prioridade em termos de futuro e continuidade do planeta em suas distintas formas de vida. A escritora e documentarista Eliane Brum nos relata sobre uma expedição à Floresta Amazônica, ao lado do professor de antropologia William Balée, um dos expoentes do conceito de *ecologia histórica*, “que investiga como as pessoas humanas interagiram com o meio ambiente ao longo do espaço e do tempo” (BRUM, 2021, p. 21). A ideia apresentada descreve a relação entre paisagem e espaço como uma interação dinâmica, conforme a perspectiva de Balée. Assim, ao longo do tempo, essas dimensões se entrelaçam em fluxos que se cruzam. “Paisagens são encontros de pessoas e lugares cujas histórias estão impressas na matéria, incluindo matérias vivas” (BALÉE *apud* BRUM, 2021, p. 21). Nas palavras de Brum:

O que cada um vê não é o mesmo, nunca. Mas quando Bill olha para a floresta, busca desvendar uma conversa entre as árvores, os arbustos, os cipós e tudo o que é classificado como botânica e as pessoas que viveram séculos ou milênios antes. Quer compreender qual paisagem elas criaram para além do que está diante dos olhos que a enxergam hoje. E também o que essa paisagem pode nos contar sobre o futuro. (BRUM, 2021, p. 21).

É interessante esse deslocamento do entendimento de paisagem, antes compreendido como algo mais fixado no tempo-espaço, e que, na perspectiva de Balée, nos incita a repensar paisagem como possibilidades de diálogos entre aqueles que convivem num mesmo ambiente. E não somente isso, incita-nos a pensar sobre as vidas que ali estiveram. Murmúrios de tempos entre hoje e o que virá a ser, sem perder vestígios de antes. Tudo em um contínuo mover.

Ao referendarmos a Floresta Amazônica nessa expedição realizada por Brum e Balée, reforça-se que não é e nem será a única em nossa implicação e responsabilidade no mundo para preservação do meio ambiente. Cada árvore cortada por uma motosserra são vidas, gerações, narrativas silenciadas. O corpo que somos e estamos hoje carrega em seus genes pensamentos de florestas, de antepassados, de histórias acontecidas e de outras que virão.

Perante o exposto, comentamos sobre um curso intitulado “O ano que vem chegou” (2022)<sup>4</sup>, proposto por Katz, cuja introdução nos apresentou o verbo “minhocar”. Nessa provocação, ela nos pergunta: como podemos aprender com as minhocas? Sua estratégia vem sendo movida a pensarmos modos de resistências, considerando o modo como as mídias sociais vão nos capturando e nos modulando a interagir sempre rapidamente, num certo automatismo. Nessa provocação, ela nos alerta e nos explicita sobre nossa dificuldade de como lidar com a frustração. Um exemplo são as demandas impostas quase que diariamente pelas instituições em que muitos/as de nós pesquisadores/as estamos inseridos/as. São tantas urgências, que, num dado momento, vão incutindo na maioria de nós, pesquisadores, um sentimento de dívida e culpa, simplesmente pelo fato de não darmos conta de responder a tantas demandas nos prazos que nos são impostos. Daí, é dado o gatilho para criarmos ações que respondem, mas não necessariamente geram desdobramentos mais complexos.

Ao sublinhar a provocação de Katz para observarmos o mundo das minhocas, ela nos chama atenção para que nos afastemos da ideia de

---

<sup>4</sup> Esse curso foi dado no primeiro semestre de 2022, formato online, por Helena Katz. Apresenta-nos a ideia do “minhocar” como metodologia tendo o corpo como eixo central.

respondermos rapidamente em relação a algum problema que nos é apresentado. Nessa proposição, insiste-se que fiquemos com o problema, enquanto estratégia de deixar a questão ficar convivendo e habitando em cada um de nós, conforme Haraway (2016). É uma articulação a fim de aprendermos a ficar com um determinado problema. Do seu ponto de vista, aprender a ficar com o problema é aprender a lidar com o presente. Sua preocupação é que estamos muito subservientes à causalidade. Lembremos que a vida não é somente causal. A proposta é ficar com um problema, qualquer que seja, e desativar essa compulsão de resolução imediata. A pesquisadora nos convida a nos afastarmos do dimensional, que seria continuarmos respondendo sempre com as mesmas estratégias. Por isso, seu convite ao aprendizado com as minhocas para escapar da tirania do dimensional. Lembremo-nos de que as minhocas são seres que ficam no subterrâneo da terra explorando possibilidades de caminhos, sem vir à tona. Precisamos conviver com o problema e construí-lo. Isso é uma estratégia na tentativa de nos distanciarmos da escala produtivista, que é darmos respostas rapidamente sem maturarmos um problema quando este nos é lançado.

O naturalista e biólogo Charles Darwin (1809-1882) nos ensina que existe outro tipo de projeto que não está pautado apenas na casualidade. E, ao que tudo indica, nada se repete. Recuperemos seu “Projeto da evolução” (1859), talvez o ano mais importante da história do mundo. Esta é a data da publicação de *Sobre a origem das espécies*.

Nesse arrazoado, defendemos que um processo de criação trabalha com outras forças. Está atado a um movimento adivinhatório, isto é, qualquer projeto nasce do acaso, o qual, conseqüentemente, gera transformação e mudança. E a vida é acaso e mudança. Podemos entender a vida como uma combinação de eventos aleatórios e mudanças constantes. Quando falamos de evolução, estamos lidando com uma ideia que está mais próxima do acaso. Ao expandirmos nossas capacidades, é preciso ter em mente que isso deve ser feito de forma adaptativa. Devemos sobreviver, porém não ao preço de outro. Expandir é a ideia de adaptar.

Figura 2. Ação Bordados de corpus, Ocupação José Bonifácio 237, São Paulo, 2022.



Registro da autora.

## Bordar. Estratégia para performar uma dor.

Nessas imbricações, fui evocando *Corpo sem vontade* (BASTOS, 2017). Em algum nível, dialoga com a proposição de Katz ao nos convidar a ficar com um problema, esquivando-se de táticas que em geral são resultantes de um certo automatismo engendrado no cotidiano de cada pessoa. *Corpo sem vontade* enuncia um modo de o corpo existir. A proposta é como qualificar uma vontade. Há uma estratégia de tentar se afastar de respostas usualmente demarcadas por nossos hábitos cotidianos.

Ao propor *Corpo sem vontade* reconheço que vivemos hoje em uma sociedade que exige de cada indivíduo uma performatividade de sucesso. Precisamos parecer estarmos juntos, e sabermos como nos individualmos no coletivo. Todavia, alguma coisa parece estar ocorrendo nos processos de individuação. Uma sensação diante desse panorama é que estamos imunizados ao que seria coletivo no panorama político. Este é um exemplo de *Corpo sem vontade*, quer dizer, um processo cognitivo que nos atravessa e é conservado pelas experiências sociopolíticas que vivemos. *Corpo sem vontade* não é uma experiência da ordem do absoluto porque vai perfurando o viver e se manifestando em maneiras plurais na tentativa de criar caminhos que se afastam de pensamentos já sacralizados enquanto verdades. É compreender outra qualidade de vontade. (BASTOS, 2017, p. 43).

Nesse fluxo, *Corpo sem vontade* conversa com a proposta *Minhocar* de Katz. Incide no modo como vamos aprendendo a conviver com um determinado problema. Na minha proposta, interrogo-me sobre como qualificar uma vontade.

O qualitativo se processa como tentativas de não cair numa produção em série. Enquanto resultante de nossa natureza corpada (KATZ, 2021), o significado chega até nós a partir de padrões, imagens, conceitos, qualidades, emoções e sentimentos que constituem enquanto base de nossa experiência, pensamento e linguagem. De toda maneira, ao sublinharmos uma convivência mais expandida de tempo com um problema, a tendência é de absorvê-lo e ir maturando-o de outro jeito. Precisamos dar tempo para que outras possibilidades de moveres surjam das conexões que uma experiência nos envolve. Essa elaboração é processual, além de ser dependente do modo como nos disponibilizamos a ir descobrindo caminhos. Assim, exercitamos olhar e mover de outro jeito. É nessa qualidade de procedimento que uma novidade pode brotar.

Dialogando com *Corpo sem vontade*, foi surgindo *Bordados de corpus*, tecido desde meu pós-doutorado<sup>5</sup>, em que pude estar mais perto do coletivo Fuentes Rojas<sup>6</sup>. Tal ação, em síntese, borda mensagens de denúncias em lenços na cor branca. Essas mensagens evocam vidas silenciadas de modo violento. No tempo, a ação dos bordados foram nos contando e confirmando como a necropolítica se dá. Como bem nos aponta o filósofo camaronês Achille Mbembe:

que a expressão máxima de soberania reside, em larga medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode e quem não pode viver. Por conseguinte, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, as suas características fundamentais. Exercer a soberania é exercer o controle sobre a mortalidade e definir a vida como uma realização do poder. (MBEMBE, 2017, p. 107-108).

Ao referir-se à forma como o poder político se estabelece e se mantém por meio da gestão da morte e da violência, Mbembe vai nos apresentar a necropolítica. Segundo o autor, a necropolítica é uma forma de governo que

---

<sup>5</sup> Realizado na Cidade do México com a supervisão de Ileana Diéguez Caballero, na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de Cuajimalpa, em 2015 e 2016.

<sup>6</sup> O coletivo se formou em 2011 na Cidade de México.

se concentra em quem merece viver e quem merece morrer e utiliza a violência e a opressão para manter o controle sobre a população. Essa teoria nos aponta várias situações, desde política migratória até repressão de movimentos sociais, visando analisar como o poder político usa a morte e a violência como ferramentas para manter o *status quo*.

Atravessando a necropolítica abordamos o termo necroestética, que entrelaça a morte, a violência e a estética. Nessa linha, talvez uma pista seria focar a necropolítica por meio das artes, da cultura e da estética – no sentido de *aísthēsis*, do grego antigo, que denomina sensação e percepção.

Desse viés, temos refletido a noção de necroestética, premissa para o desenvolvimento da noção de necrolhar. Como bem argumenta o psicanalista Frantz Fanon (1925-1961): “Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Fanon retoma a célebre máxima de Karl Marx e nos leva a refletir que “O problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo.” (MARX *apud* FANON, 2008, p. 33). Nessa perspectiva, ele aprofunda: “Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 33).

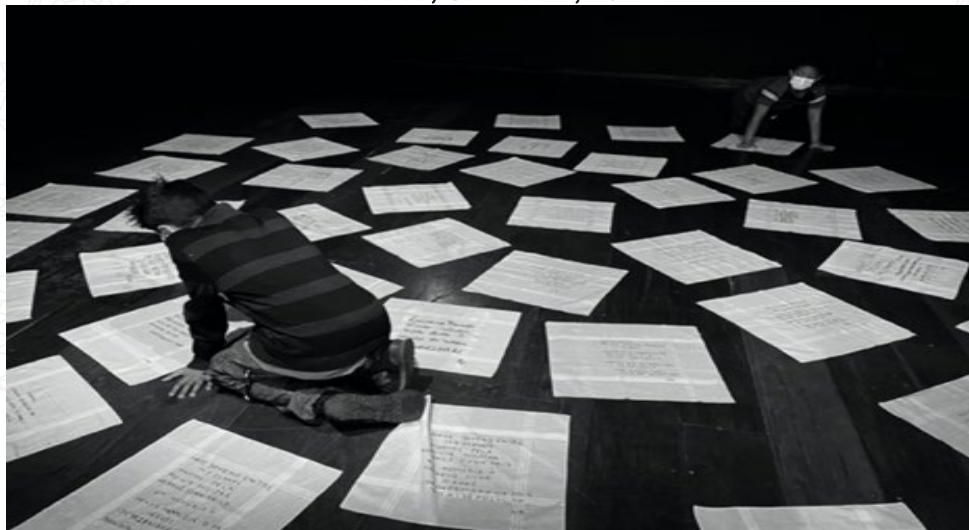
Em suma, a necroestética é uma maneira de entender como a morte, a violência e a estética estão interligadas, bem como de examinar o papel que as representações da morte e da violência podem desempenhar na política, na cultura e nas artes. Com o apoio desse discurso, percebemos que os lenços bordados expõem a população mais vulnerável como as pessoas pretas, povos indígenas, população LGBTQ+, pessoas pobres, população de rua, população carcerária, mulheres e lideranças de movimentos sociopolíticos.

No contexto da violência no Brasil, a necroestética pode ser usada para entender como a estética da morte e da violência é representada e estilizada na cultura brasileira, bem como para examinar o papel dessas representações na manutenção e reprodução da violência. Esta é frequentemente retratada de maneira glamourizada, como algo que é necessário ou inevitável, ou como uma forma de resolver conflitos pessoais ou coletivos. Essas representações podem ter um impacto negativo na percepção das pessoas sobre a violência

e na sua capacidade de resistir a ela. Em resumo, a necroestética pode ajudar a entender a relação entre a estética da morte e da violência e a violência no Brasil.

Dessa forma, exploramos como o gesto de bordar pode sublinhar ações em um certo nível, que dimensionem a violência que nos cerca, nos envolve e/ou nos mata. Nessa condução, apresenta-se *Bordados de corpus* como ações performativas que discutem uma dor. Performar uma dor, nesse caso, é materializar gestos de denúncias a partir de lenços bordados. Vidas são banidas por diversas formas de violência que nos afetam. Performar uma dor é uma estratégia de ação performativa que nos conecta com um sofrimento. Precisamos criar formas de materializar uma dor. No trabalho de bordar, de certa maneira, algumas instâncias se materializam nesse contato. A performance proporciona uma experiência compartilhada movida por denúncias, jogando luz àqueles que sofrem ou enfrentam situações limite de violência. Nesse caso, vidas foram ceifadas de modo violento, e os lenços bordados nos evidenciam um nome, idade, quando, onde, como. Os bordados colaboram em algum nível com o enfrentamento da violência. Cada lenço bordado nos dá a dimensão de uma dor.

**Figura 3. Ação performativa III: Bordados de corpus, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, 2022.**



Registro da autora.



## Os silêncios nos praticam

Retornando ao início deste texto, alertamos que nossa percepção vem sendo treinada a ver muita coisa ao mesmo tempo; da mesma maneira, temos dificuldade de focar as questões até aqui apresentadas. Neste fechamento, sublinha-se a relevância de praticarmos silêncios enquanto estratégias de respostas para desafios que nos são lançados. Sublinha-se a elaboração de caminhos, praticados por ações que nos tocam em suas urgências, exigindo respostas que não nos dão tempo de maturação. Não à toa, vamos respondendo sempre de um mesmo jeito, beirando níveis que tendem a uma superficialidade. A convivência prolongada com um problema pode levá-lo a ser absorvido e maturado de maneira diferente, permitindo outras possibilidades de ação e descoberta de caminhos, abordagem que pode nos levar a novas perspectivas e *insights*.

Entre moveres de perto e longe, precisamos dar tempo para perceber outros caminhos que deveriam se afastar do modo compulsivo como agimos nessa sociedade produtivista. Essa percepção precisa de tempo. Por isso, trouxe os movimentos das plantas, a fim de que pudéssemos compreendê-las como organismos inteligentes (MANCUSO, 2019). Em seus ambientes, promovem muita vida, a partir do local onde estão estabelecidas. Elas nos ensinam sobre escutar o tempo.

Precisamos estar atentas/os com as atuais lutas. São altamente complexas e entrelaçadas, abrangendo não apenas questões políticas e econômicas, mas também questões ambientais, culturais e sociais. Para criar uma política efetiva do comum, é preciso levar em conta todas essas dimensões. Necessitamos reconhecer a “interdependência de todas as naturezas que estruturam nossos universos de vida e trabalho, nosso imaginário e inteligência.” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 487).

De forma diferente, mas complementar, trazer o *Minhocar* de Katz (2022) nos sublinha a relevância de aprendermos a conviver com um problema para não sairmos replicando a partir dos mesmos jeitos que operamos sempre. Sabemos que essa verticalização nem sempre é possível.

Mas prestar atenção já é uma provocação sobre nossos hábitos do dia a dia. Reconhecemos que a cada escolha adotamos também uma alteridade no mundo, entendendo-a como deslocamentos estéticos a partir de fruições que outras pessoas nos envolvem e nos deslocam. Nesse mover, há confluência com *Corpo sem vontade* que questiona uma vontade produtivista. “Para verticalizar qualquer pensamento no corpo precisamos de tempo, e hoje nossa sociedade o que nos furta, é o tempo.” (BASTOS, 2017, p. 80).

Dessas projeções, compreende-se que para haver transformação e qualificar uma determinada ação, precisa acontecer um certo esvaziamento, para que possamos averiguar outros modos de existir. Precisamos criar espaço para os vazios. Os bordados nos ensinam sobre isso. Cada lenço bordado é uma ação performativa. Os lenços em denúncias não vão resolver o problema da violência, mas, em algum nível, essa informação vai comunicando e envolvendo cada pessoa comprometida nessa performance. O mundo, mais acelerado e barulhento, facilita que nos percamos em meio a estímulos excessivos. O silêncio pode ser um espaço de introspecção e reflexão, sem abdicar da ideia de ação. Entre pausas e vazios, os silêncios nos praticam a escutar o tempo.

Seringueiro, ambientalista Chico Mendes, 44 anos. Assassinado com tiros de escopeta no peito, 22/12/1988. Xapuri, AC • Missionária Dorothy Stang, 73 anos. Assassinada com seis tiros, 12/2/2005, Anapu, PA. • Arthur Bencid, 5 anos. Menino vítima de bala perdida. 1/1/2018, Vila Sonia, São Paulo, SP • Servidora Pública Giselle Evangelista, 38 anos. Femicídio qualificado. 16/2/2018, Goiânia, GO • Eva Barbosa Lima, 42 anos. Moradora de prédio ocupado. Desaparecida forçada pela queda do prédio Wilson Paes de Almeida causada por incêndio. 1/5/2018, São Paulo, SP • Werner da Silva Saldanha, 10 anos. Morador de prédio ocupado, irmão de Wendel. Morto pela queda do prédio Wilson Paes de Almeida causada por incêndio. 1/5/2018, São Paulo, SP • Wendel da Silva Saldanha, 10 anos. Morador de prédio ocupado, irmão de Werner. Morto pela queda do prédio Wilson Paes de Almeida causada por incêndio. 1/5/2018, São Paulo, SP • Mestre Moa do Katendê – Romualdo Rosário da Costa, 63 anos. Morto com 12 facadas. Discussão

político-partidária. 8/10/2018, Salvador, BA • Líder indígena Waldemar Pian Kanamari, 39 anos, em 2019 • Angelita Cristiane Freitas de Assis, 37 anos. Funcionária do setor de medicina do trabalho. Desaparecida forçada após rompimento da barragem da Mina do Córrego de Feijão. 29/1/2019, Brumadinho, MG • Nove jovens entre 14 e 23 anos, mortos pela Polícia Militar no “Baile Funk da 17”, Bruno Gabriel dos Santos, 22 anos. Dennys Guilherme dos Santos Franca, 16 anos. Denys Henrique Quirino da Silva, 16 anos. Eduardo Silva, 21 anos. Gustavo Cruz Xavier, 14 anos. Gabriel Rogério de Moraes, 20 anos. Luara Victoria de Oliveira, 18 anos. Marcos Paulo Oliveira dos Santos, 16 anos. Mateus dos Santos Costa, 23 anos. 1/12/2019, Paraisópolis, São Paulo, SP. • Bailarina e capoeirista Magó – Maria Glória P. Borges, 25 anos. Vítima de Femicídio. 26/1/2020, Mandaguari, PR • Capoeirista Cris Nagô – Cristiane Soares, 43 anos. Vítima de Femicídio. 1/2/2020, Campina Grande, PB • Julia Sofia dos Santos, 4 anos. Casa atingida por um deslizamento de terra. 30/1/2022, Embu das Artes, SP • Morador de rua Isaías de Faria, 66 anos. Morreu de frio. 18/5/2022, São Paulo, SP • Guarda Municipal Marcelo Arruda, 50 anos. Morto a tiros por intolerância política. 10/7/2022. Foz do Iguaçu, Paraná • Cabeleireira Sandra Maria de Sousa Silva, 34 anos. Femicídio qualificado. 22/7/2022, São Paulo, SP • Indigenista Bruno Araújo Pereira, 41 anos. Morto na região amazônica em emboscada. 5/6/2022, Vale do Javari, AM • Jornalista britânico Dom Philips, 57 anos. Morto na região amazônica em emboscada. 5/6/2022, Vale do Javari, AM • Amanda Ribeiro, de 10 anos. Vítima de violência. 7/6/2021, Rio Anajás, PA • Wellen Kássia Cardoso de Melo, 35 anos. Femicídio qualificado. 12/7/2022. Uberlândia, MG • Genivaldo de Jesus Santos, 38 anos. Morto por asfixia mecânica. 25/5/2022. Umbaúba, SE • Jovem pataxó Nawir Brito de Jesus, 17 anos. Morto a tiros. 17/1/2023 em Itabela, região na Terra Indígena Barra Velha, BA.

## Bibliografia

- BASTOS, Helena (org.). **Coisas vivas. Fluxos que informam**. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/716/636/2368>. Acesso em: 15 maio 2023.
- BASTOS, Helena. Corpo sem Vontade Imerso em Coisas Vivas. **Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas**, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694>. Acesso em 15 maio 2023.
- BASTOS, Helena. *Corpo sem Vontade = Cuerpo sin voluntad*. Revisão e tradução de Martina Altalef – São Paulo: ECA/USP: Cooperativa de Dança, 2017.
- BRUM, Eliane. **Banzeiro Òkòtó: Uma viagem à Amazônia centro do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. –Moringa: artes do espetáculo, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2019v10n2.49816. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49816>. Acesso em: 1 abr. 2023.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização de Rita Carelli. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**. Um novo modelo para o futuro. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.



# ***UPUAHU IWI I PE – SONHAR O CHÃO COM OS PÉS NO CHÃO***

***UPUAHU IWI I PE – DREAMING THE GROUND WITH YOUR FEET ON THE  
GROUND***

***UPUAHU IWI I PE – SOÑAR LA TIERRA CON LOS PIES EN LA TIERRA***

**Ruth Silva Torralba Ribeiro**

**Ruth Silva Torralba Ribeiro**

Artista da dança. Professora dos cursos de graduação em dança e do programa de pós-graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do núcleo de pesquisa, estudos e encontros em dança (onucleo) – UFRJ. Apoiadora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maraka'nà, Rio de Janeiro.

### Resumo

Esta escrita narra uma experiência em um ritual ancestral do povo Guajajara, o *Wira'o haw*, na aldeia urbana *Maraka'nà*, localizada no Rio de Janeiro, que resiste ao genocídio, epistemicídio, ecocídio e racismo estruturados desde a invasão colonial. O *Wira'o haw* celebra a primeira menstruação da menina, *kuzà tein*, e o rito de passagem para a vida adulta. Momento em que as *zari*, as mulheres mais velhas, transmitem-lhes ensinamentos e cuidados ancestrais com o corpo-território. Partilhar essa experiência numa revista acadêmica, sobretudo, no momento histórico em que vivemos, de criação do Ministério dos Povos Indígenas, coordenado por uma mulher Guajajara, é partilhar um ritual de reparação, reflorestamento e retomada de nossas histórias soterradas.

**Palavras-chave:** ancestralidade; corpo-território; mulheres indígenas; cuidado.

### Abstract

This writing narrates an experience in an ancestral ritual of the Guajajara people, the *Wira'o haw*, in the urban village *Maraka'nà*, in Rio de Janeiro, which resists genocide, epistemicide, ecocide, and racism structured since the colonial invasion. The *Wira'o haw* celebrates a girl's first menstruation, *kuzà tein*, and the passage into adulthood. Moment when the *zari*, the older women, transmit teachings and ancestral care for the body-territory to them. Sharing this experience in an academic journal, especially, at the historic moment we are living in, of the creation of the Ministry of Indigenous Peoples, coordinated by a Guajajara woman, is share a ritual of reparation, reforestation and recovery of our buried histories.

**Keywords:** ancestry; body-territory; indigenous women; care.

### Resumen

Este escrito cuenta la experiencia en un ritual ancestral del pueblo Guajajara, el *Wira'o haw*, en la aldea *Aldeia Maraka'nà* ubicada en un contexto urbano en Río de Janeiro, un territorio indígena que resiste el genocidio, el epistemicidio, el ecocidio y el racismo de siglos de invasión colonial. *Wira'o haw* celebra la primera menstruación de una niña, *kuzà tein*, y su paso a la edad adulta. Un momento en que las *zari*, las mujeres mayores, le transmiten enseñanzas y cuidados ancestrales por el cuerpo-territorio. Compartir esta experiencia en una revista académica, especialmente en el momento histórico que vivimos de la creación del Ministerio de los Pueblos Indígenas, coordinado por una mujer Guajajara,

es realizar un ritual de reparación, reforestación y recuperación de nuestras historias silenciadas.

**Palabras clave:** ancestralidad; cuerpo-territorio; mujeres indígenas; cuidado.

## Terra de Iwirapytanga

*Ay kakyri tama*  
[eu moro na cidade]

*Ay kakyri tama*  
*Ynu tama verano y tana rytama*  
*Ruaia manuta tana cultura ymimia*  
*Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual*

[Eu moro na cidade  
Esta cidade também é nossa aldeia  
Não apagamos nossa cultura ancestral  
[...]

Nasci na uka sagrada  
Na mata por tempos vivi  
Na terra dos povos indígenas  
Sou Wayna, filha de Aracy

Minha casa era feita de palha  
Simple, na aldeia cresci  
Na lembrança que trago agora  
De um lugar que nunca esqueci

Meu canto era bem diferente  
Cantava na língua Tupi  
Hoje, meu canto guerreiro  
Se une aos Kambeba,  
Aos Tembê, aos Guarani

Hoje no mundo em que vivo  
Minha selva em pedra virou  
Não tenho a calma de outrora  
Minha rotina também mudou  
Em convívio com a sociedade,  
Minha cara de “índia” não se transformou  
Posso ser quem tu és  
Sem perder quem eu sou

Mantenho meu ser indígena  
Na minha identidade  
Falando da importância do meu povo  
Mesmo vivendo na cidade.

Márcia Kambeba (2018, p. 24-25).

Enquanto tecia esta escrita, alguns eventos marcaram o início de um processo de reparação histórica com relação aos povos indígenas. No dia 11 de janeiro de 2023, houve a posse da liderança indígena Sônia Guajajara no recém-criado Ministério dos Povos Indígenas. Dias depois, Joenia Wapichana foi nomeada a primeira indígena a assumir a direção da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), projetando um clima de grande esperança e expectativa após quatro anos de retrocessos de políticas públicas voltadas aos povos indígenas. Logo, nunca antes na história do Brasil, havia sido praticado um movimento de reparação como o que está em curso, apesar dos mais de 500 anos de genocídio, ecocídio e etnocídio em terras de *Iwirapytanga*, ou de pau brasil, ou de árvore vermelha. Por outro lado, no dia 20 de janeiro, a Portaria GM/MS Nº 28 declarou “Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (Espin) em decorrência da desassistência à população Yanomami” (BRASIL, 2023). Escancarou-se a perversão do garimpo em terras Yanomami e a manutenção do sistema capitalista, que devora a carne do planeta.

Em razão disso, esta escrita vem saudar a ancestralidade dos guerreiros originários, que nos ensinam que a terra é a nossa grande mãe e que a luta indígena é a mãe de todas as lutas. Escrevo com os pés descalços e sinto a pele da terra. Embaixo do chão em que estou, corre o rio carioca, ou *Karyoka*, do povo *Karyò* ou *Carijó*, que aqui viviam antes dos colonizadores chegarem. Escrevo, portanto, conversando com a pele do rio que vive e resiste apesar do soterramento.

Logo, faço-lhe um convite, entre comigo na mata. Respire profundamente. Feche os olhos por alguns instantes e sinta o abraçar da floresta. Peça licença para percorrer esta escrita cuja cadência toca territórios ancestrais sagrados, que resistem por séculos a fio à invasão da cruz e da espada.

Estudiosos da questão indígena no Brasil costumam dizer que o Brasil foi invadido pela cruz e pela espada: a espada simbolizando as armas bélicas dos europeus, para quem não era problema exterminar fisicamente as populações indígenas que os atrapalhassem em sua busca desenfreada por riquezas; e a cruz, simbolizando a evangelização praticada por representantes da igreja católica [...] que tentava “amansá-los” através da imposição



do cristianismo contribuindo fortemente para seu genocídio cultural e físico. (VIEZZER; GRONDIN, 2021, p 122)

Esta escrita nasce do desejo de partilhar a experiência em um ritual milenar do povo Guajajara, o *Wira'ohaw*, festa das meninas, ou festa do moqueado, na aldeia urbana *Maraka'nà*, no Rio de Janeiro, um território ancestral que resiste ao genocídio e ao racismo de séculos de invasão colonial.

Desde 2017, tenho me aproximado da Aldeia *Maraka'nà* com o onucleo<sup>1</sup> (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança) dos cursos de graduação em dança e do programa de pós-graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), promovendo o que Ailton Krenak (2022) chama de “alianças afetivas”.

[...] fui experimentar a dança das alianças afetivas, que envolve a mim e a uma constelação de pessoas e seres na qual eu desapareço: não preciso ser mais uma entidade política, posso ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos. Só assim é possível conjugar o *mundizar*, esse verbo que expressa a potência de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar pluriversos. (KRENAK, 2022, p 82-83)

Nessas construções de alianças afetivas com a *Teko Haw Maraka'nà*, venho aprendendo a sonhar o chão com os pés no chão (*upuahu iwi i pe*) para pensar em uma universidade indígena pluriversal.

A experiência de participar desse ritual sagrado para o povo Guajajara, maioria étnica na *Maraka'nà*, foi muito importante para o processo de formação de docentes e discentes do onucleo. Haja vista que ainda temos uma história da dança no Brasil baseada em ícones europeus e num sistema de ensino, em todas as esferas, que ainda reproduz pensamentos eurocêntricos, preconceituosos e racistas. Sendo assim, mesmo passado por uma década de implementação da Lei 12.711, de 29 de agosto de 2012, também conhecida por Lei de Cotas, carecemos de pensamentos e políticas públicas que englobem as práticas plurais dos povos originários nos processos de formação político-culturais.

---

<sup>1</sup> onucleo, coordenado pela professora Lidia Lorangeira e por mim, é um coletivo de pesquisadoras artistas da dança, que, desde 2020, tem criado alianças afetivas e promovido encontro de saberes com a *Teko Haw Maraka'nà*.

Se, nos primórdios da colonização, a tática da espada e da cruz provocou o genocídio de milhares de povos originários, hoje as táticas são muito mais sutis, todavia violentas, porque foram capilarizadas no tecido social.

Hoje a sociedade branca goza de armas muito mais poderosas para difundir e impor sua cultura, particularmente os meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão e a comunicação eletrônica que, em suas versões oficiais, transmitem prioritariamente os valores próprios da civilização “branca” e da língua portuguesa. Há que se lembrar também do papel da escola que, via de regra, não tem uma cultura pró-indígena. (VIEZZER; GRONDIN, 2021, p. 153)

Sabemos que essas tecnologias de massa atualmente têm sido retomadas, especialmente pelas jovens lideranças indígenas, e utilizadas como flechas de ancestralidade e afirmação da cultura. Ainda assim, importa denunciar o racismo e o preconceito incrustados no imaginário social, que não admitem a existência de indígenas em contextos urbanos, reproduzindo um ideal romantizado de indígena, caracterizado por determinado fenótipo e nu numa floresta selvagem e virgem. Selvagem que precisa ser convertido em civilizado para ser considerado humano. Virgem que precisa ser explorada por esse ideal civilizatório, ambos termos pertencentes à semântica da colonização, a qual legitimaria o projeto europeu de espoliação.

Esse mito nega a violência que o garimpo, a mineração, a agropecuária e outros setores do dito desenvolvimento impõem às populações indígenas e aos outros povos da floresta, que muitas vezes precisam migrar para os centros urbanos. Por outro lado, legitima a violação dos corpos-territórios. Conforme nos lembra Eliane Potiguara (2018), a imposição de cultura é também uma forma de racismo. A colonização se impôs por meio de dois procedimentos: a invasão e a conversão em um sistema de crenças. Essa violação se fez nos corpos das mulheres originárias, caçadas no laço, pegas no mato, escravizadas, estupradas, expropriadas, e em milhares de corpos selvagens assassinados, como ainda hoje acontece. Essa ferida aberta nos mostra que o caminho da cura se faz com ajuda do cuidado com as mulheres, guardiãs da ancestralidade e da cultura originária.

[...] a libertação do povo indígena passa radicalmente pela cultura, pela espiritualidade e pela cosmovisão das mulheres. O papel da mulher na luta pela identidade é natural, espontâneo e indispensável. [...]

Com relação à cultura indígena, a mulher é uma fonte de energias, é intuição [...] uma mulher intuitiva em evolução com a sociedade e para como o bem-estar do planeta Terra. Essa mulher não está condicionada psicológica e historicamente a transmitir o espírito da competição e dominação segundo os moldes da sociedade contemporânea. O poder dela é outro. Seu poder é o conhecimento através dos séculos e que está reprimido pela história. (POTIGUARA, 2018, p. 46)

Geni Nuñez Guarani (2021) sublinha como a farsa colonial não apenas incide sobre o espaço geográfico, mas também sobre o corpo-território, a subjetividade e as relações que estabelecemos conosco, com os outros e, sobretudo, com as outras formas de existência. A expropriação colonial não finda na exploração dos corpos racializados, incidindo numa relação extrativista com a terra, como também com a subjetividade. Geni denomina de monocultura do pensamento essa imposição de modelos universais e excludentes regulados pela lógica do capital e nos convoca a reflorestar nossos corpos e nossos imaginários.

Neste texto, tento traçar as marcas e memórias afetivas da experiência de participar de um ritual sagrado Guajajara, que celebra o rito de passagem de menina para mulher no meu corpo-território em processo de retomada de ancestralidade indígena maranhense. Corpo que venho reflorestando com jenipapo, urucum e maracás, na força e conexão com minhas ancestrais e com os ensinamentos do povo Guajajara da Aldeia *Maraka'nà*, que resiste diariamente ao asfalto quente, à falta d'água, ao sacolejo da polícia, à violência do torcedor. Território em que dorme o rio Maracanã, que protege os sonhos da aldeia. Entendo a realização desse ritual tal qual uma experiência de resistência e reflorestamento que cura e cuida das feridas de nosso chão regado pelo sangue de nossos ancestrais.

## Teko haw Maraka'nà

A Aldeia Maracanã ou Aldeia *Maraka'nà*, em tupi-guarani, é uma aldeia em contexto urbano, localizada na antiga sede do Museu do Índio, no bairro do Maracanã, Rio de Janeiro, e fica ao lado do Estádio de Futebol Jornalista Mário Filho, mais conhecido como Maracanã. *Maraka'nà*, do tupi, vem do nome de uma ave da família do papagaio, que significa papagaio pequeno, ou maritaca. Essas aves ainda vivem e resistem nas escassas árvores da região.

A aldeia é um pedaço de floresta que resiste, um território sagrado que promove encontros entre diversos povos do Brasil e de outros países. Além disso, é espaço de abrigo para indígenas que escapam da violência de seus territórios ou que estão de passagem pela cidade. A palavra resistência na aldeia se escreve com a letra x – *resistência* – para marcar a dimensão existencial da luta pelo território que se tece também com ajuda de ações comunitárias e da troca de saberes e práticas com escolas, universidades e sociedade de modo geral. Assim, a aldeia *resiste*, reflorestando corpos e mentes, acendendo a fogueira da ancestralidade e da memória do território que tanto tentam apagar<sup>2</sup>.

De acordo com Rafael Freitas Silva (2019), o território da Aldeia *Maraka'nà* era um território tupinambá denominado taba Jabebiracica – do tupi *yabebyra*, que significa arraia, e *asyka*, que significa cotó. Logo, *yabebyrasyka* era um tipo de arraia sem cauda bastante comum na região que também dava nome ao morubixaba, o cacique da taba<sup>3</sup>. Esse espaço, que compreendia uma área entre os atuais bairros do Rio Comprido, São Cristóvão, Maracanã e Tijuca, era, há mais de 500 anos, uma das mais importantes tabas da região da Guanabara, onde residiam povos originários

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://youtu.be/TSWMCvDz9ms>.

<sup>3</sup> Taba era o nome que os originários que tiveram contato com os colonizadores davam ao que hoje denominamos terra indígena. Importante ressaltar que o nome aldeia, incorporado pela cultura indígena, é uma denominação e um modo de relação com o território imposta pelos colonizadores portugueses que criaram aldeamentos próximos às moradias dos colonos com o objetivo de que a população indígena se tornasse mão de obra escravizada e fosse evangelizada. As expedições de caça aos indígenas para impor o sistema de aldeamento eram chamadas de descimentos.

– Maracanãs, Tupinambás, entre outros – que não se subjugavam aos colonizadores. Era também um lugar de encontro por sua localização, servindo como centro de comunicação e de redes de trocas. Após as Batalhas de Uruçumirim e Paranapecu, em 1567, entre portugueses e temiminós contra tupinambás e franceses, ocorreu uma última em *Yabebyrasyka* que marcou o avanço da dominação temiminó e portuguesa no território indígena (Silva, 2019, p. 121).

No século XIX, com a vinda da família real para o Brasil, essa região foi escolhida para abrigar o Paço Imperial de São Cristóvão, conhecido por Quinta da Boa Vista, que serviu de residência para a família real e depois para a família imperial. Em 1862, o Duque de Saxe ganhou posse de um terreno próximo ao palácio imperial, ao se casar com a Princesa Leopoldina, e construiu um palacete que, em 1910, foi doado para o governo para sediar o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão criado no mesmo ano pelo Marechal Rondon. Esse palacete abrigou o Museu do Índio entre 1953 e 1977, quando foi transferido para um prédio em Botafogo. A área ficou sem destino até que, em 2006, indígenas de diversos povos do Brasil retomaram o território.

No ano de 2012, o Governo do Estado do Rio de Janeiro comprou o prédio do Governo Federal e anunciou sua demolição para a construção de um estacionamento na área do museu para atender às demandas da Copa do Mundo no Brasil, em 2014, e das Olimpíadas no Rio de Janeiro, em 2016. No ano de 2013, momento de grande tensão política, os indígenas da aldeia foram violentamente expulsos numa operação policial promovida pelo Governo do Estado. Num dos confrontos mais tensos, no dia 15 de dezembro, uma das lideranças, José Urutau Guajajara, fugindo do confronto, conseguiu chegar numa árvore, uma castanheira maranhense, e sobre os galhos da castanheira, *Urutau*, que significa a coruja, permaneceu por cerca de 48 horas resistindo. Esse ato tornou, posteriormente, Urutau cacique da Aldeia<sup>4</sup>.

Desde então, Urutau tem liderado com sua companheira Potira Krikati Guajajara as ações de resistência da *Teko haw Maraka'nà*. *Potyr*, flor, e *Urutau*, coruja, estão na luta pela defesa dos povos indígenas em contexto

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://youtu.be/QGU2qA3pjz4>.

urbano há quase 30 anos. O primeiro espaço de resistência foi o Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Cauré (Cesac), localizado no Complexo do Alemão, na Rua Maracá, bairro de Tomás Coelho. O espaço era um prédio abandonado pelo metrô Rio de Janeiro, em que, desde os anos 1990, conforme conta Potira, foram desenvolvidas “atividades de divulgação da cultura dos Povos Originários para povos indígenas e não indígenas, especialmente para as crianças do entorno” (PACHAMAMA, 2018, p. 99). *Cauré* ou *kayuré* (um tipo de coruja) é bisavó do Urutau e foi um importante *tuxaua* (cacique) Guajajara da região de Alto Alegre, Maranhão. A história dessas lideranças é pautada pela incansável luta pelo modo de ser indígena, seja na floresta, seja na cidade.

Em 2016, a aldeia foi novamente retomada com o projeto de criação de uma universidade indígena e de reflorestamento da área que foi asfaltada no período da operação do Estado do Rio de Janeiro. Uma das primeiras ações foi a retirada do asfalto e o posterior processo de reflorestamento.

Foi nesse momento que encontrei a Aldeia *Maraka'nà*, no ano de 2017. Tempo de retirar o asfalto e de escavar o concreto para fazer a terra respirar. Tempo de retomada física e espiritual. Nesse dia, ouvi do pajé Korubo, da etnia Korubo, que a universidade não entende os índios porque afasta ciência e espiritualidade.

O espaço vem desenvolvendo os programas da Universidade Indígena Multicultural e Pluriétnica Aldeia *Maraka'nà* com ajuda de diversas atividades abertas ao público como o ciclo sagrado de mulheres, as oficinas de cantos, línguas, grafismos, medicinas e artes indígenas, além dos mutirões, shows e atividades para escolas e universidades, entre outras como o abril indígena e o DEcolônia de férias. A universidade se consolida, sobretudo, na experiência de bem-viver na *Teko Haw*.

Bandeira da Universidade Indígena Aldeia *Maraka'nà*

## ALDEIA MARAKA'NÀ REXISTE



*Teko Haw* em ze'egete, também conhecido por fala boa, língua do tronco tupi-guarani do povo Guajajara, significa bem-viver no território. O território para os povos indígenas não está separado do corpo, ou seja, somos corpo-território conforme nos lembrou a Primeira Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília, no ano de 2019, “território, nosso corpo, nosso espírito”.

Com esse grito afrontamos esse sistema-mundo branco/racista/patriarcal/militar/capitalista: dizemos que passa pelos nossos corpos físicos-culturais e simbólicos a nossa existência nesse mundo. É pelos nossos corpos que se constituem nossos territórios. E nossos corpos nada são sem nosso espírito. (TAVARES, 2019, p 59)

O chão é vivo porque é o corpo da Terra. Estamos no colo desse grande ser que dança num infinito azul. Essa escrita é fruto do aprendizado

do bem-viver<sup>5</sup> no território sagrado da *Teko Haw Maraka'nà* com esses guardiões da ancestralidade.

### Ouvir os sonhos do chão

O grande guardião dos ensinamentos ancestrais, Ailton Krenak (2019), nos diz que os “paraquedas para adiar o fim do mundo”, vêm dos sonhos. Os sonhos abrem visões e nos conectam com a pluriversidade da vida. A aldeia é um grande sonho coletivo que reexiste cotidianamente à necropolítica de Estado (MBEMBE, 2018), que dita quem tem ou não direito à vida e à circulação livre pela cidade. É um sonho também porque quebra com as fronteiras espaço-temporais que separam a Guanabara dos Tupinambás da Guanabara de agora e nos faz lembrar que o futuro é ancestral e que, portanto, é preciso cuidar das feridas do lugar. Conforme nos conta Daniel Munduruku o sonho “é a linguagem comum que o Universo utiliza para nos lembrar de que somos parentes de todos os seres vivos que habitam conosco este planeta” (MUNDURUKU, 2020, p. 54-55).

Na *Teko Haw Maraka'nà* aprendemos a sonhar com os pés no chão: *upuahu iwi i pe* como nos lembra Urutau Guajajara. Sonhar para manter a floresta viva perante a dureza do asfalto da cidade, cuidando da castanheira maranhense e de tantas árvores e plantas medicinais que reexistem também na *Teko Haw*. A luta pelo território é a luta pelo bem-viver coletivo, seja na floresta, seja na cidade. É a luta pela terra e suas memórias soterradas. Sonhar o chão com a Aldeia *Maraka'nà* é fortalecer os sonhos do território, como os mutirões para construção de poço para encontrar água limpa; a feitura do muro para proteger o espaço; o mural de arte indígena; a realização dos encontros e eventos que fortalecem a chama da cultura ancestral. Assim, semeamos o projeto da Universidade Indígena Aldeia *Maraka'nà*, promovendo o encontro de saberes e tecendo elos entre a universidade pública e a universidade indígena.

---

<sup>5</sup> A noção de bem-viver para os povos originários do Brasil se refere a indissociabilidade do corpo com o território e com outras formas de vida não-humanas. Para melhor entendimento dessa perspectiva de vida, ver o texto *Caminhos para a cultura do bem-viver*, de Ailton Krenak (2020).



A indígena guatemalteca maya/xinka, Lorena Cabnal (2018), ensina que é preciso criar estratégias coletivas e criativas para desmontar o aparato colonial-patriarcal-capitalista, defendendo o território-terra, assim como o território-corpo para promover uma experiência sanadora das marcas da violência colonial. Acreditamos que revolver os sedimentos do chão, levantando o concreto para terra voltar a respirar, cuidar das feridas da colonização e reflorestar corpos-territórios são pistas para mover as camadas do tempo e lançar flechas de *reencanto* e reparação.

Sonhar o chão<sup>6</sup> com a Aldeia é a possibilidade de retornar à nutrição dos ciclos da terra, mesmo frente à tantos apagamentos e violências. Conforme a artista e ativista Kaê Guajajara (2020), toda terra é indígena, mas o motivo da invisibilidade nos espaços sociais é fruto do genocídio que ocorre secretamente.

Nessa experiência de sonho coletivo, a Aldeia nos ofertou o *Wira'u Haw*, ritual milenar mantido vivo pela força das guerreiras e guerreiros guardiões da cultura Guajajara.

## Wira'u haw Guajajara

Consoante o Instituto Sócio Ambiental (ISA)<sup>7</sup>, os Guajajara ou *Tenetehar* são um dos povos indígenas mais numerosos do Brasil, habitando cerca de 10 terras indígenas na margem oriental da Amazônia, todas na região central do Maranhão, entre os rios Pindaré, Grajaú, Mearim e Zutiua, ou *zwtywa*, em ze'egeté, jabuti. Há também uma Aldeia em Brasília, além da forte presença Guajajara na *Teko Haw Maraka'nà* e em outros territórios no Rio de Janeiro. Têm mais de 380 anos de contato com a cultura branca e um histórico de grande resistência. Guajajara significa os donos do cocar.

O *Wira'o haw*, festa do moqueado é um ritual milenar sagrado que celebra a primeira menstruação da menina Guajajara, uma festa de passagem e de proteção do corpo da mulher em formação. Esse ritual acontece em geral

---

<sup>6</sup> Sonhar o chão é o nome da pesquisa que desenvolvo desde 2019 com onucleo (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guajajara>.

entre os meses de setembro e outubro, mesma época em que o *amanezu*, o algodão, brota, o *zenypaw*, jenipapo, está bom para a pintura, os pássaros procriam e a primavera se anuncia. Nesse momento da menarca, as meninas ficam reclusas na *tapuy*, casa, construída para esse momento, aprendendo com as mais velhas, as *zari*, os cuidados sagrados com o corpo-território até que são apresentadas aos parentes com o anúncio de fogos no céu. Há um canto que diz que, quando o som do fogo faz barulho no céu, quando o vento trazer o som pelo caminho, é o anúncio da saída das *kuzà tein* (meninas) da *tapuy*.

*Aipo mukaw rapu  
Iwate re he  
Aipo iwitu ipu  
la pe rupi  
Ahê ahê a hê  
hê ahê hê ahê hê ahê  
Ahê ahê a hê  
hê ahê hê ahê hê ahê*

Foram três dias de festa. No segundo dia à tardinha, elas saíram pela primeira vez da *tapuy*. Esse foi um momento muito especial. Suas peles estavam cobertas por jenipapo. As *zari*, continuavam o ritual. As meninas se sentaram no chão, sob uma esteira, *mihaw*, para não pegar *karuara*, espírito que vem da terra. Como elas estão menstruando pela primeira vez, seus corpos estão mais vulneráveis. Seguravam também um pauzinho de proteção na mão, o *tawary*, feito da canela do pássaro *tururi* enrolado na palha do *tawary*. As *zari* colocaram nelas uma saia rodada, comprida até a altura dos tornozelos, cobriram seus seios com uma plumária branca e colocaram no rosto um ornamento feito de plumárias de pássaros que cobria seus olhos, o *wazaiú* ou *wazaiw*. Segundo *Urutau* (2022), o *wazaiú* é o símbolo maior das meninas na festa do moqueado, tem a mesma força simbólica do cocar e são feitos das plumárias de vários pássaros, como *tukano*, entre outros. As plumárias dos pássaros fortalecem e protegem o corpo. Os cantos, com a força da palavra cantada coletivamente, potencializam a proteção.

As *kuzá tein* em frente a *tapuy* na primeira saída



Fonte: registro feito pela autora, (2022)

Nesse primeiro momento em que as meninas saíram da *tapuy*, as demais pessoas observavam com respeito e silêncio. A partir daí, seguiu uma tarde inteira de cantos e danças. Os pais e irmãos das meninas dançaram com elas, de braços dados, numa cadência que ia para frente em alguns passos, dava meia volta, retornando alguns passos para trás e, novamente, para frente num balanço que lembrava o fluxo das águas. Ao fim do dia, as *kuzá tei*, recolheram-se na *tapuy*, ao passo que as mais velhas continuaram no canto e na batida do maracá a noite toda.

Ao amanhecer do terceiro dia, novamente retornaram os fogos e houve nova saída das meninas, que novamente foram recebidas com cantos e danças. Ao fim, as *zari* passaram no corpo das meninas carne de *kai*, macaco,

um ser muito sagrado para os Guajajara. E, em seguida, foi ofertado a todos um bolinho com carne moqueada de *kai* com farinha. Moquear é um modo tradicional indígena de assar a carne.

▶ O *Wira'ô hawé* é um momento muito sagrado para o povo Guajajara, em que o matriarcado transmite os segredos da cultura, dos cuidados milenares com o corpo território ancestral. Momento em que os encantados vêm dançar em nosso chão.

Este relato é sobre um pouco do que vivenciei com os Guajajara e não pretendem contar, nem dar conta de todos os sentidos da festa. Existem segredos que não são compartilhados. Minha intenção aqui é regar nosso imaginário com outras cosmogonias e saudar a ancestralidade desse povo e a força de reexistência indígena da Aldeia *Maraka'nà*.

Se a colonização opera o massacre do corpo-território, é por meio da manutenção de cuidados ancestrais que podemos sanar as feridas de séculos de genocídio e etnocídio. Se a colonização impõe a migração dos territórios originários, realizar uma festa milenar em uma aldeia em contexto urbano é um grande ato de reexistência.

Na festa que aconteceu em 2022, vieram Guajajara de várias terras indígenas do Maranhão e de Brasília. Essa foi a segunda festa do moqueado na aldeia. A primeira foi da *Mayra*, que significa mãe das águas, filha do meio de *Urutau* e *Poytra*. A festa de 2022 foi da caçula do casal, *Maynumi*, beija-flor, que é um pássaro muito sagrado para os Guajajara. A Universidade Indígena é também chamada de Projeto *Maynumi* e se concretiza na afirmação de modos de viver ancestrais e contra-coloniais (SANTOS, 2021). A Universidade Indígena Aldeia *Maraka'nà* é, assim, uma pluriversidade que quebra o concreto para reflorestar a cidade. É o sonho de nossos ancestrais.

Que *Maynumi* com seu voo veloz e suave desperte em seu corpo-território bons afetos por esse povo guerreiro que sonha com os pés no chão: *upuahu iwi i pe*.

## Bibliografia

- ALDEIA MARACANÃ/Aldeia Maraka'nà - Aldeia Rexiste. Rio de Janeiro: [s. n.], 22 fev. 2019. 1 vídeo (4 min 32 s). Publicado pelo canal Aldeia Maraka'nà. Disponível em: <https://youtu.be/TSWMCvDz9ms>. Acesso em: 18 maio 2023.
- BRASIL. Portaria Normativa AGU nº 82, de 20 de janeiro de 2023. Institui Grupo de Trabalho no âmbito da Advocacia Geral da União, com a finalidade de obter subsídios e contribuições das organizações da sociedade civil e dos poderes públicos para auxiliar na elaboração da regulamentação da Procuradoria Nacional da União de Defesa da Democracia. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/Tikinet/Downloads/Portaria%20GM-MS%20n%C2%BA%2028,%20de%2020%20de%20janeiro%20de%202023.pdf>. Acesso em: 18 maio 2023.
- CABNAL, Lorena. Sanación, bem-viver e a rede da vida. In: INSTITUTO POLÍTICAS ALTERNATIVAS PARA O CONE SUL. Outras Economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2018.
- GUAJAJARA, Kaê. Descomplicando com Kaê Guajajara: o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta anti-racista. Rio de Janeiro: Azuruhu, 2020.
- GUAJAJARA, Potira Krikati; GUAJAJARA, Urutau. Tentehar muze'eg uze'eg ze'egar haw a'e: cantos e encantos. Rio de Janeiro: Aldeia Maracanã: Cesac: I-motirô, 2022.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Ay Kakyri tama: eu moro na cidade. São Paulo: Pólen, 2018.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Caminhos para a cultura do bem-viver. Rio de Janeiro: Escola Parque, 2020.
- KRENAK, Ailton. Futuro Ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1, 2018.
- MUNDURUKU, Daniel. Mundurukando. Sobre saberes e utopias. Lorena: Uk'a, 2020. v. 1.
- NUÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. *ClimaCom*, Campinas, v. 8, n. 21, p. 1-8, 2021.
- PACHAMAMA, Aline Rochedo. Guerreiras. Rio de Janeiro: Pachamama, 2018.

- POTIGUARA, Eliane. Metade cara, metade máscara. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, quilombos: modos e significações. Brasília, DF: Ayó, 2021.
- SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- TAVARES, Inara do Nascimento. Terra, água e sementes: do corpo território das mulheres indígenas a uma concepção de soberania alimentar. In: LIMA, Aline Alves de; QUEIROZ, Ana Luisa; DORNELAS, Rafaela Silva; SCHOTTZ, Vanessa (org.). Mulheres e soberania alimentar: sementes de mundos possíveis. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2019. p. 57-65.
- URUTAU - Resistência Maraka'nã. Rio de Janeiro: [s. n.], 27 mar. 2021. 1 vídeo (86 min). Publicado pelo canal Urutau. Disponível em: <https://youtu.be/QGU2qA3pjz4>. Acesso em: 18 maio 2023.
- VIEZZER, Moema; GRONDIN, Marcelo. Abya Yala! Genocídio, Resistência e Sobrevivência dos Povos Originários das Américas. Rio de Janeiro: Bambual, 2021.



# UM ROTEIRO-MEMÓRIA-REFLEXÃO SOBRE OS CATORZE ANOS DE PRÁTICA MÉDICA E TEATRAL COMUNITÁRIA: DO HOSPÍCIO DO ENGENHO DE DENTRO AO TEATRO-CLÍNICA DYONISES

*A SCRIPT-MEMORY-REFLECTION ON FOURTEEN YEARS OF COMMUNITY  
MEDICAL AND THEATRICAL PRACTICE: FROM THE ENGENHO DE DENTRO  
ASYLUM TO THE DYONISES THEATER-CLINIC*

*UN GUION-MEMORIA-REFLEXIÓN SOBRE 14 AÑOS DE PRÁCTICA MÉDICA Y  
TEATRAL COMUNITARIA: DESDE EL PSIQUIÁTRICO DE ENGENHO DE  
DENTRO HASTA EL TEATRO-CLÍNICA DYONISES*

**Vitor Pordeus, Thiago Beck, Fabio Ariston, Nando Rodrigues  
e Jaswant Guzder**

**Vitor Pordeus**

Teatro-Clínica DyoNises, Rio de Janeiro, Brasil, e Division of Social and Transcultural Psychiatry, Universidade McGill, Montreal, Canadá. É ator, médico imunologista e psiquiatra transcultural.

**Thiago Beck**

Teatro-Clínica DyoNises, Rio de Janeiro, Brasil. É ator e psicólogo clínico.

**Fabio Ariston**

Teatro-Clínica DyoNises, Rio de Janeiro, Brasil. É cientista social e diplomata.

**Nando Rodrigues**

Teatro-Clínica DyoNises, Rio de Janeiro, Brasil. É ator e dramaterapeuta.

**Jaswant Guzder**

Teatro-Clínica DyoNises, Rio de Janeiro, Brasil, e Division of Social and Transcultural Psychiatry, Universidade McGill, Montreal, Canadá. É artista visual, médica psiquiatra transcultural e professora.

## Um roteiro-memória-reflexão sobre os catorze anos de prática médica e teatral comunitária: do Hospício do Engenho de Dentro ao Teatro-Clínica Dyonises

### Resumo

Num roteiro de escrita performativa autobiográfica, relatamos as histórias que nos levaram a desenvolver experiência de teatro e psiquiatria transcultural no mais antigo hospício público brasileiro. Essa experiência teve a contribuição de mestres da ciência e da arte brasileiras até a constituição do Teatro-Clínica DyoNises e do Hotel da Loucura, além da colaboração metodológica de autores brasileiros e internacionais.

**Palavras-chave:** ação cultural, saúde mental individual e coletiva, O modelo de promoção humana através de método de ator: de paciente psiquiátrico a ator de espaços públicos, ciência brasileira, Amir Haddad, Nelson Vaz, Nise da Silveira, Movimento Escambo Livre de Rua, Cenopoesia, Junio Santos, Ray Lima, Vera Dantas, Hospício do Engenho de Dentro, Gabinete da Secretaria Municipal de Saúde, Teatro-Clínica DyoNises no quinto ano de prática médica e teatral contínua no Rio de Janeiro

### Abstract

In a performative autobiographical writing script, we tell the stories that led us to develop experience in transcultural theater and psychiatry in the oldest public asylum in Brazil. This experience had the contributions of Brazilian masters of science and art until the constitution of the Theater-Clinic of DyoNises and the Madness Hotel, in addition to the methodological collaboration of Brazilian and international authors.

**Keywords:** Cultural action, individual and collective mental health, The model of human promotion by the actor method: from psychiatric patient to a public spaces actor, brazilian science, Amir Haddad, Nelson Vaz, Nise da Silveira, Movimento Escambo Livre de Rua, Cenopoesia, Junio Santos, Ray Lima, Vera Dantas; Engenho de Dentro Asylum, bureau of the county health office, Theater Clinic DyoNises on the fifth year of continuous medical and theatrical practice in Rio de Janeiro

### Resumen

En un guion de escritura autobiográfica performativa, contamos las historias que nos llevaron a desarrollar la experiencia en teatro y psiquiatría transcultural en el hospital psiquiátrico público más antiguo de Brasil. Esta experiencia tuvo la contribución de maestros de la ciencia y el arte brasileños hasta la constitución del Teatro-Clínica de DyoNises y del Hotel de la Locura, además de la colaboración metodológica de autores brasileños e internacionales.



**Palabras clave:** acción cultural, salud mental individual y colectiva, el modelo de promoción humana a través del método del actor: desde el paciente psiquiátrico hasta el actor en espacios públicos, ciencia brasileña, Amir Haddad, Nelson Vaz, Nise da Silveira, Movimiento de intercambio libre de calle, Cenopoesía, Junio Santos, Ray Lima, Vera Dantas, Psiquiátrico Engenho de Dentro, Oficina de la Secretaría Municipal de Salud, Teatro Clínica DyoNises en el quinto año de práctica médica y teatral continua en Río de Janeiro

*A meu pai e minha mãe, eu sou vocês; aos meus pacientes, alunos e mestres, eu sou vocês.*

## Prólogo. A doença como iniciação médica

Em quase trinta anos de prática profissional ligada à saúde, considerando que iniciei meus estudos em patologia clínica no segundo grau técnico aos catorze anos, posso distinguir o primeiro e maior choque da minha vida: a parada cardiorrespiratória do meu avô, por negligência e erro médico, em 2003. Ele estava internado no hospital-escola onde eu, com 22 anos, realizava estágio no terceiro ano da faculdade de medicina, em meio a grandes dificuldades materiais que colocavam em risco o prosseguimento dos meus estudos. Eu contava apenas com o apoio dos meus pais, que me criaram em um condomínio de habitação popular (Cohab), em Realengo, bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Doente de um câncer hematológico, um mieloma múltiplo, meu avô teve alta sem receber a transfusão que seria necessária. A cena de encontrar meu avô, que entrou na sala de emergência andando, e presenciar sua parada cardíaca, quando me abraçou, foi destruidora para mim.

Hoje, minhas memórias estão melhor organizadas, mas a fragmentação mental que ocorreu a partir dessa cena me rendeu cinco anos de síndrome depressiva grave, com ideação suicida, e um total esgotamento estudantil e profissional. Trabalho até hoje para superar essa contradição por meio da minha prática médica e científica desenvolvida nos últimos anos.

Buscarei, no presente artigo, reconstituir essa história, de forma a explicitar, por sua utilidade, ideias, métodos e pessoas que foram importantes em sua construção.

## Cena 1. A busca pelo teatro

Depois de enfrentar essa situação psicopatológica dentro da medicina e da ciência, a primeira mestra que me acolheu foi a grande atriz e comediante Duse Naccarati (1933-2009), referência fundamental e que revolucionou a comédia brasileira no início dos anos 1970 e 1980. Natural de Cataguases, Minas Gerais, Duse veio para o Rio com a família. Depois de ter se tornado funcionária do Ministério do Trabalho, aos 29 anos, foi estudar no Conservatório Nacional de Teatro, atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde foi colega de Marco Nanini e de Jesus Chediak, entre outros.

Duse Naccarati

— Cuidado, amor, é tudo tiete. Eu inventei essa palavra tiete fazendo referência à Dona Tiete, chefe do arquivo no Ministério do Trabalho no Rio.

Vitor Pordeus

— Amada Duse, hoje eu te entendo. Todo tiete é um traíra.

Duse, veterana e experiente atriz, trabalhou intensamente comigo, de forma absolutamente generosa e amorosa. Fundamos o grupo Laboratório Tupi-Nagô de Arte e Ciência, que percorreu a cidade do Rio de Janeiro, apresentando a primeira peça que escrevemos, *E, ainda assim, se move* (2009), que narrava, em linguagem tragicômica, o doloroso processo de um jovem médico em início de carreira, e sobre a qual trataremos mais adiante. Outra grande contribuição de Duse foi ter me instruído a procurar a grande atriz e formadora humana Camilla Amado (1938-2021). Ambas, já no plano espiritual, continuam nos iluminando de lá.

Camilla Amado

— Calma menino, não é só Apolo. Tem Dionísio. E quando te atacarem, agradece e segue em frente.

É preciso compreender que aprendemos em relação de afeto, que curamos e adoecemos em relação de afeto. E o conhecimento não é linear, mas vem de todos os lados ao mesmo tempo, vem da convivência, vem da amizade, vem do criar junto. Homenageio aqui Duse e Camilla, duas mestras fundamentais. Outro mestre fundamental que conheci na mesma época foi o ator e cantor Ney Matogrosso (1941), que também se juntou ao nosso grupo em apresentações memoráveis de nossa peça seminal. Ney é nosso pai amoroso e criativo, o pai que ele não teve.

Ney Matogrosso

— Deixa falarem e vai na sua. E a viagem é para dentro, viu?

## Cena 2. Amir Haddad e o Tá Na Rua

Duse Naccarati

— Agora é hora de você ir ao Mestre Amir Haddad.

E eu fui. Da experiência com o Tá na Rua, recupero esse texto publicado em 2007, no blog *Imanente Mente*, que traz um retrato mais fresco:

### Até ator tem – Tá Na Rua!

Fique à vontade. Vá dançando, brincando com os seus companheiros. Escute a música, entre no ritmo, jogue com todos, interaja, olhe no olho, estabeleça sintonia e, acima de tudo, divirta-se! Pule, cante, dance, intérprete, vale tudo, vale propor o que quiser. Esqueça as regras, as hierarquias, as especialidades, os protagonistas, as vaidades, as obrigações. Trabalhe a favor do fluxo, molde suas ações de acordo com o fluxo, e não esqueça, claro: a humanidade é um time. Mesmo que isso seja negado a você a todo instante.

Se você puder experimentar, vai ver como é essa mesma a nossa vocação: cooperar ao invés de competir, brincar, se divertir, construir nossas condutas na alegria.

Todos são admitidos, todos os tipos, cores, credos, sexualidades. Tem filósofo, menino de rua, dona de casa, médico, cientista, músico e até ator tem. Todos juntos, querendo fazer algo novo, algo que rompa com as linhas de produção dos tempos modernos em que fomos enfiados, algo que mude as relações de poder de nossa sociedade, querendo afirmar que é na cooperação, na alegria, no amor e no humor que se dá o humano. É quando dançamos juntos, cantamos juntos, brincamos juntos é que somos humanos.

Foi na ruptura com nossa própria natureza, com nossa biologia interdependente, intrincada, nas nossas relações cooperativas, que transformamos nossa natureza em cinza, as paisagens em cinza, as pessoas em cinza. Não precisamos de nada disso, isso fica claro demais com todos juntos cantando, ou fazendo uma cena, integrados, harmônicos, agindo pelo prazer e pela liberdade. Aí é que sabemos ser essa a nossa natureza, a nossa natureza esquecida, recuperável desde a infância, soterrada pelas máquinas, corporações, concreto, e toda a poluição do nosso mundo atômico.

Não fosse o gênio de Amir Haddad (1937), o bruxo cientista, experimentador, inventor do teatro contemporâneo, tentando novas possibilidades o tempo todo, estaríamos perdidos. Revolucionando o espaço, esse que determina as relações que podem se estabelecer entre os humanos, enterrando o cadáver do palco italiano que ascendeu e morreu com a burguesia especialista, despachando, de uma vez por todas, as celebridades protagonistas que babam ovo para as elites para pagar suas produções e estilo de vida caríssimos, liberando e libertando a todos. Depois de fundar o Teatro Oficina, em São Paulo, nos 1960, Haddad se mudou para o MAM, no Rio de Janeiro, lá na década de 1970, na “comunidade“. Depois, acabou fugindo para a rua, fundou o Tá na Rua, encontrando o cidadão, valorizando o espaço público, incluindo as pessoas, maravilhosamente “deselitizando” as artes, o teatro, a música, a alegria. O Tá na Rua abriu suas portas em 1980, virou Instituto em 2000 e continua firme e forte, um oásis de liberdade, um bunker de resistência contra a mediocridade e o autoritarismo que dominaram

todos os lados. Haddad e sua turma afirmam a possibilidade, o que pode ser construído, o que depende de nós, nos exorcizando das amarras, dos conceitos, do totalitarismo velado da sociedade contemporânea. No amor e no humor, eles constroem o teatro e a sociedade brasileira (PORDEUS, 2007).

### **Cena 3. Laboratório Tupi-Nagô. *E, ainda assim, se move*: autobiografia teatral terapêutica originária**

Com a progressão do trabalho de pesquisa e prática teatral com o Tá na Rua, escrevi um texto com importantes colaboradores, em especial Nando Rodrigues, ator, diretor e poeta com quem cocriamos o Laboratório Tupi-Nagô, além de Fabio Ariston, Duse Naccarati, Leonardo Vieira, Bruno Rausch, Flavio Braga, Ju Barros, Regina Navarro Lins, Miguel Campelo, Davi Lima, Amir Haddad, Ney Matogrosso, entre outros (PORDEUS, 2008).

A criação dessa peça e sua encenação em diversos espaços da cidade me ajudaram a ressignificar os eventos traumáticos pelos quais havia passado, e representaram a consolidação de uma visão crítica sobre a medicina. A partir daí, entendi que precisaria trilhar o caminho de uma medicina mais humana a partir de experiências desenvolvidas por mestres que poderiam viabilizar caminhos próprios e eficientes de lidar com a nossa colonização mental, mas que, e talvez por isso mesmo, tiveram suas obras invisibilizadas. Aqui o *Manifesto tupi-nagô*, escrito em 2008, durante um dos meus períodos de trabalho em Tel Aviv, e que resume essas ideias:

### **Iniciativa Laboratório Tupi-Nagô: arte e ciência misturadas para o cidadão**

Depois de um século XX de dadaísmo, construtivismo, tropicalismo e outros ismos. Depois de duas bombas atômicas, do projeto genoma, da clonagem de grandes mamíferos. Depois da explosão de conhecimento especializado das superuniversidades, dos renomados superespecialistas que são capazes de resolver qualquer coisa, fica uma pergunta: e o cidadão?

Esse anda mal, anda agredido e assassinado por políticas de estados fascistas, mal-informado por uma mídia mentirosa, enganado por uma classe política corrupta, maltratado por uma medicina tecnológica caríssima e negligente. Como será isso possível se temos tanto conhecimento sobre tudo, se descobrimos os segredos mais profundos das moléculas, dos matizes de cor, da hipnose marketológica que determina os desejos e afetos? Temos uma montanha de conhecimento especializado e, ainda assim, muita pouca compreensão sobre o que nós somos, o que é o nosso meio ambiente e nossa sociedade.

Há excelentes ideias sobre nossa verdadeira natureza, sobre o que é o nosso mundo e de como lidar com ele, a questão é que nossa máquina monstruosa de comunicação é absolutamente incapaz de disseminar essas ideias, de educar, de instruir, de promover autonomia e liberdade. Nos distanciamos completamente do valor da verdade. Mas o que é a verdade afinal? A verdade é um conceito de grupo. Quando legitimada por uma comunidade, e, em nossa era científica, ela é legítima segundo os critérios da ciência, que incluem a proposição de mecanismos que sejam capazes de reproduzir os fenômenos que queremos explicar quando colocados em teste, experimentados. Logo, desde que se tenha um mecanismo, toda e qualquer proposição poderá ser verdadeira, basta que essas propostas sejam experimentadas e validadas pela comunidade. Quando examinadas com rigor, uma parte enorme do que se vende como verdade por aí desaba, especialmente o que se vende como ciência. Na maior parte dos casos, são falácias produzidas em laboratório, pirotecnia, tudo com o objetivo muito claro: vender, vender muito. E, se vende, é verdadeiro, sem maiores questionamentos. Se considerarmos a sociedade global em que vivemos, um planeta arrasado, em geral pequenas bolhas de conforto material cercadas de favelas e refugiados por todos os lados, é claro que grande parte de nossa ciência é falaciosa, pois ela falha em se encontrar com a realidade, em confrontar o cotidiano e explicar nossos fenômenos, promover a verdade. Outro aspecto desse circo de masturbação tecnológica especializada é que o sistema se retroalimenta, seleciona a emergência de novas “verdades” segundo critérios muito específicos. Só há espaço para informações que

confirmem seus valores, que não questionem nada, daí a mediocridade e apatia dos produtores de ideias, que, sem a mais pálida noção do que estão fazendo, têm uma única preocupação: aparecer, ocupar espaço na consciência popular falando de assuntos esdrúxulos, redundantes, sem qualquer relação com nossa sofrida e urgente realidade. Quando prestamos atenção em tecnologia exótica, personagens fúteis, celebridades inconscientes, entretenimento burro e barato, estamos deixando de discutir o que realmente importa, os abusos que sofremos diariamente, o cotidiano opressivo que afeta a maior parte da humanidade todo santo dia.

Nossa proposta é abandonar a linguagem especializada e seus ciclos viciosos de recompensas burocrático-materiais e “desespecializar”, isto é, aprender a falar em língua de cidadão, utilizar linguagens artísticas, imbatíveis na capacidade de comunicar, e disseminar a verdade. Não qualquer verdade, mas aquela refletida profundamente, aprendida por experiência, verificada, examinada cuidadosamente, questionada de verdade por todos, por todo e cada cidadão. Artista, envolva-se com a ciência, ela precisa de você para se apoderar de informações valiosas que estão escondidas do cidadão. Cientista, envolva-se com a arte, ela pode te ajudar a ver o mundo de uma forma mais ampla e te desenterrar da cova da especialidade que obscurece sua visão sobre o mundo. Desespecializem-se, misturem-se, desenvolvam novas linguagens, troquem informações e, acima de tudo, falem para o cidadão, pois vocês não são cidadãos? Com ética, e estética. Com verdade, decência e beleza, é isso que todos nós queremos afinal. Viver não é nem nunca será uma atividade especializada. Como é que fomos cair nessa?

#### **Cena 4. Hospício do Engenho de Dentro: Nise da Silveira e a revolução da ciência suburbana**

Quando iniciamos os trabalhos do Tupi-Nagô Lab, eu era médico contratado como monitor de pesquisa clínica no Hospital Pró-Cardíaco. Em novembro de 2008, meu chefe nesse hospital, dr. Hans Fernando Dohmann, foi indicado como Secretário Municipal de Saúde e, nas primeiras conversas comigo, me convidou para trabalhar na frente cultural da gestão. Esse

processo levou à fundação do Núcleo de Cultura Ciência e Saúde, iniciativa inédita que fundamentou o meu trabalho na saúde pública municipal carioca e determinou minha trajetória como médico comunitário a partir daí. Nesse contexto, tivemos a oportunidade de trabalhar de modo estável em mais de sessenta comunidades no município do Rio de Janeiro, produzindo catorze escolas populares de saúde, cuja articulação nos levou a fundar a Universidade Popular de Arte e Ciência (UPAC), que oferece visitas e formações continuadas a grupos das comunidades em espaços como o Museu de Imagens do Inconsciente, a Coleção de Plantas Medicinais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Instituto Tá na Rua, o Instituto de Nutrição Annes Dias e muitos outros grupos e organizações culturais dos territórios comunitários. Como bem defendeu Amir Haddad, em uma das muitas reuniões no Gabinete da Secretaria de Saúde: “Vamos mapear e fomentar os focos de saúde das comunidades”.

De todas as comunidades trabalhadas, destacou-se no campo da promoção da saúde através da cultura o Museu de Imagens do Inconsciente, no Hospício do Engenho de Dentro, fundado pela dr.<sup>a</sup> Nise da Silveira. Médica alagoana que se estabeleceu no Rio no fim dos anos 1920, Nise mudou os rumos da psiquiatria e da medicina comunitária, assim como das artes no Brasil. Ela introduziu métodos clínicos para o tratamento de doentes mentais considerados graves por meio da leitura semiológica das obras de artes por eles produzidas, segundo os princípios científicos da psicologia analítica de Carl G. Jung, com quem ela trabalhou pessoalmente em 1957, em Zurique.

## **Cena 5. O Teatro-Clínica DyoNises, o Hotel da Loucura e a Universidade Popular de Arte e Ciência no Hospício do Engenho de Dentro**

Algo de muito singular, forte e sincrônico se passou com nossa experiência no Hospício do Engenho de Dentro quando cheguei lá, em 2009. Logo no primeiro ano, produzi esse texto. Uma carta para Nise, uma carta para mim próprio.



## “Revolução no Engenho de Dentro

Grande gênio humano, rebelde e revolucionária, transformou a vida de todos nós, para sempre, com sua generosidade, honestidade, carinho e afeto por aqueles que a sociedade, com pretensões científicas, escolheu mutilar, amordaçar, abusar, dopar, violentar. Quanta pretensão!

Quanta ousadia dessa alagoana, única mulher a se formar em medicina na Bahia em 1926, versada em francês e Baruch Espinoza – o maior filósofo de todos os hereges –, que se recusou a apertar o botão do eletrochoque por não aceitar a brutalidade de uma medicina higienista, oriunda da mistura de ideologias eugênicas e nazistas, e de outras bobagens da pseudociência ocidental destinadas a purificar a sociedade de todos aqueles considerados estranhos e anormais, escórias inferiores.

Nise fez uma revolução no Engenho de Dentro a partir do convívio humano, amoroso, ético, tolerante, compreensivo e verdadeiramente científico. Compreendendo as diferenças, realizou uma investigação poderosa da psique humana e de suas relações com a cultura e a história. E melhor: dr.<sup>a</sup> Nise fez ciência através das artes e do conhecimento, curando por meio da criação humana, dando àqueles pacientes, por todos silenciados e ignorados, voz, pincel, alegria, teatro, dança, escultura, mostrando que outra humanidade, mais generosa, mais ética, mais bela e mais decente é possível. Abriu a possibilidade histórica de nos reencontrarmos com nossa natureza, com nossas essências, com nossos sentimentos, no convívio criativo, verdadeiro, sem falsidades ideológicas e emocionais. Gênio brasileiro não reconhecido em sua extensão, mais respeitada fora do que dentro do nosso país de futebol e televisão.

Obrigado dr.<sup>a</sup> Nise por nos salvar da mediocridade e mesquinha, por revelar o que há de mais nobre em nossa espécie, por mostrar que é possível transformar, por nunca ter temido as rupturas, as perseguições, por ter suportado a prisão, o abuso, a sabotagem dos medíocres que, confortáveis na ilusão do poder, agarram-se a ele e trucidam o diferente, o novo, o não

compreendido. Nós vamos recuperar a dívida histórica que temos com a senhora. Obrigado mestra.

Rio, 17 de julho de 2009 (PORDEUS, 2014)

A partir da experiência científica da dr.<sup>a</sup> Nise, iniciamos um trabalho no antigo Hospício do Engenho de Dentro, rebatizado de Instituto Municipal Nise da Silveira. A primeira medida foi a formação de agentes culturais de saúde, no Museu de Imagens do Inconsciente e outros espaços da UPAC. A segunda, foi a abertura da oficina de teatro que gerou uma melhora clínica significativa dos pacientes, mesma comunidade com quem Nise da Silveira trabalhara décadas antes. Nasce aí o Teatro-Clínica DyoNises, em homenagem ao deus do teatro Dioniso e a própria Nise.  $2 \times \text{Nise} = \text{Dioniso}$ . Nise retornava como Dioniso. Ou a grande mãe retorna através do seu filho sagrado, como tipificado por todas as mitologias humanas. Assim como Nise, tivemos a oportunidade de ler os arquétipos que sobressaíam das cenas que criávamos, com improvisação e convívio estável (afeto catalisador). A própria relação teatral coletiva era a “emoção de lidar”, nomenclatura proposta por um dos clientes ao se referir ao trabalho realizado pela médica.

Nessa oportunidade, pudemos contar com a participação de Reginaldo Rodrigues Terra, Miriam Rodrigues Galvão, Jacy da Costa Oliveira, Jeane Cardoso, João Roque da Silva, todos clientes do antigo Hospital Psiquiátrico Nise da Silveira e atores do Teatro-Clínica DyoNises. Essas experiências estão extensamente documentadas em filmes, fotografias e trabalhos acadêmicos.

O I Congresso da UPAC, em 7 e 8 de julho de 2011, no teatro Carlos Gomes, na praça Tiradentes, também marcou um importante encontro na trajetória da cenopoesia.<sup>1</sup> Os mestres cenopoetas Ray Lima, Vera Dantas e

---

<sup>1</sup> Segundo Dantas (2015), uma das fundadoras do movimento e uma das maiores estudiosas do tema, “a cenopoesia pauta-se numa perspectiva artística de base híbrida, em que suas obras resultam de um processo de criação democrático e aberto, acolhendo nos seus atos todas as formas de expressão, de saberes, de experiências e de linguagens, por meio de diálogo autônomo e afetivo. Busca a superação da excepcionalidade artística de modo a restaurar a condição ontocriativa das pessoas. Sua prática caracteriza-se pela articulação de repertórios humanos e suas composições se efetivam por meio de diversas modalidades. A atuação dos cenopoetas legitima a cenopoesia como um saber construído na práxis, a partir de vivências e experiências de vida. A cenopoesia emerge em solo popular, sendo praticada por pessoas que estão envolvidas, ativas, na

Junio Santos participaram do encontro e se associaram à UPAC. A participação desse trio inspirou os trabalhos do congresso, que funcionou como uma sucessão de apresentações artísticas e culturais através das quais as ideias em debate foram sucessivamente apresentadas, culminando, ao final do congresso, em uma síntese, bem ao estilo do fazer cenopoético.

Desde então, o grupo DyoNises assumiu a linguagem cenopoética como estrutura orientadora e organizadora do seu trabalho. A metodologia cenopoética se revelou perfeitamente adequada ao tipo de trabalho desenvolvido pelo Teatro-Clínica DyoNises por promover o diálogo entre as diferentes manifestações artísticas, com a valorização dos saberes e das culturas locais e proporcionando uma reflexão coletiva. No ano seguinte, 2012, o II Congresso da UPAC foi realizado no Hospício do Engenho de Dentro, ou Instituto Nise da Silveira. Depois do encerramento do congresso, parte dos participantes permaneceram no local, em uma ocupação cidadã-cultural, inspirada nos diversos movimentos de ocupação que então ocorriam no Brasil e no mundo. O Ocupa Nise, como ficou conhecida aquela ocupação, pretendeu ser simultaneamente uma denúncia da precariedade dos serviços públicos de saúde mental e um modelo inovador de atenção aos doentes por meio de uma abordagem integral da saúde e da cultura, aberta à participação popular. A ocupação funcionou de forma autogestionada e se tornou um espaço de formação em diversas áreas do conhecimento e de troca de experiências. A permanência da ocupação no Hospício Engenho de Dentro consolidou-se, dando lugar ao Hotel da Loucura, experiência que recebeu artistas, educadores, profissionais de saúde e cientistas de vários estados brasileiros e de outros países, em clima de festa e de aprendizado, no qual pacientes, profissionais de saúde, artistas e acadêmicos formaram uma comunidade que trabalhava de forma cooperativa, sem hierarquia.

O Hotel da Loucura começou a ganhar forma dentro do complexo psiquiátrico do Engenho de Dentro. Foi quando os andares desativados do Instituto Psiquiátrico Adauto Botelho foram ocupados. Nessas enfermarias, se

---

transformação do meio onde vivem. Configura-se como uma manifestação em prol da liberdade criativa, da democratização comunicativa, da emancipação humana, fortalecendo-se como uma forma inventiva de resistência criada pelo povo para se fazer presença na história”.

instalaram seis coletivos artísticos, que se tornaram os primeiros residentes do Hotel. Além disso, foram abertos quartos ocupados com camas beliche, destinadas a receber os participantes dos eventos e eventuais convidados. A estrutura contou ainda com uma cozinha, uma biblioteca e um hall de entrada, principal lugar de reuniões do coletivo. Assim, o projeto consolidou sua espacialidade, possibilitando o trânsito entre artistas, visitantes e pacientes internos e externos no interior do hospital (MAGALDI, 2018, p. 120).

Sobre o desenvolvimento inicial do grupo Teatro-Clínica DyoNises, ainda no Hotel da Loucura, Pordeus sublinhou que o nosso repertório teatral se diversificou.

No espírito shakespeariano “o mundo é um palco e todo ser humano é um ator”, aceitamos as contribuições de todos, o que sempre procurei incentivar, promovendo a expressão e acolhendo todas as manifestações. Ao longo dos anos, aprendi a valorizar muito mais as performances improvisadas dos pacientes como meio de acessar o conteúdo do inconsciente coletivo. [...] Graças ao trabalho desenvolvido no ‘Hotel da Loucura’, desenvolvemos a prática regular de conduzir cortejos teatrais no bairro do Engenho de Dentro e nos espaços abertos do antigo hospital psiquiátrico, liberando assim a criatividade dos atores clientes e permitindo o seu envolvimento no espaço público de toda a comunidade, aspecto importante da ressocialização. É de notar a resposta particularmente entusiástica dos casos mais graves de psicose no hospital, casos de dificuldades relacionais, agressões, que pareciam encontrar no nosso teatro um veículo de expressão adequado para as suas poderosas forças inconscientes (PORDEUS, 2018, p. 83).

## **Cena 6. A cenopoesia como ação cultural para a liberdade**

O encontro com o cenopoeta Ray Lima e a médica Vera Dantas me levou ao contato com a linguagem da cenopoesia, que tivemos a oportunidade de implementar como prática regular e metódica na nossa experiência do Engenho de Dentro. Segundo Lima (“CENOPOESIA...”, 2020), um dos fundadores do movimento, a cenopoesia se caracteriza pela articulação de linguagens artísticas a fim de valorizar a expressão e a capacidade discursiva de seus praticantes. É uma linguagem aberta e viva que busca integrar os saberes dos cenopoetas e ressignificá-los coletivamente por meio de uma

síntese que ocorre durante o ato cenopoético. Para tanto, são utilizadas diversas manifestações artísticas, como “a música, a poesia, a dança, o desenho e a pintura, além do teatro, principalmente”, a fim de apresentar um espetáculo no qual não há palco nem plateia, nem atores nem espectadores (“CENOPOESIA...”, 2020). Não se pretende demonstrar a virtude de um artista ou de um produto cultural repetido para causar um efeito catártico ou mesmo crítico no público. O grupo de cenopoetas está junto com o coletivo de pessoas com quem interage, em comunhão, e, através de uma interação dialógica, mediada pelo recurso a diferentes manifestações artísticas, eles refletem sobre um ou mais temas pré-determinados, atingindo, assim, uma síntese para aquele contexto e para aquele coletivo. Por meio do desenvolvimento do projeto cenopoético em cortejos e apresentações em espaços públicos, Lima pretendia superar as limitações que identificava na linguagem falada e escrita a fim de romper com o que entendia como a opressão da linguagem sobre outras formas de expressão, nas quais a corporeidade é valorizada como elemento fundamental da comunicação. Desse modo, garante-se que os temas abordados nos atos cenopoéticos possam ser acessíveis a uma população muitas vezes excluída do acesso à educação formal e à cultura.

O conceito de dialogicidade desenvolvido por Paulo Freire (1921-1997), como característico do que é dialógico, é um elemento fundamental da prática cenopoética. Segundo o educador, o processo de humanização passa necessariamente pela busca da emancipação, por meio de “ações culturais pela liberdade”. Essas ações supõem, segundo Freire (1981, p. 56), a realização de um diálogo crítico, que deve ter como ponto de partida “as condições históricas e o nível de percepção da realidade dos atores”. O conteúdo da ação dialógica e problematizadora não pode ser predeterminado ou imposto, como ocorreria em uma “educação bancária”; deve ser definido a partir da investigação do que Freire (1981, p. 102) chama de “universo temático” de uma comunidade ou o conjunto de seus “temas geradores”, que será o ponto de partida da problematização. “Problematizar não é ‘slogonar’, é exercer uma análise crítica da realidade do problema”, a fim de reconhecer

em que medida e como ele se insere em uma situação opressiva, para que seja possível superá-lo (FREIRE, 1981, p. 198).

## Cena 7. Teatro-Clínica DyoNises: cinco anos de prática médica-psiquiátrica-teatral comunitária e transcultural

A formação contínua de atores gerou uma comunidade envolvida, que resultou na continuidade do projeto, mesmo após o fechamento abrupto do Hotel da Loucura (2009-2016) no Instituto Municipal Nise da Silveira. O grupo de atores continuou se reunindo e se apresentando em praças públicas desde 2016 — praça Rio Grande do Norte, no Engenho de Dentro, e parque do Arpoador, em Ipanema. Em 2018, o grupo se metamorfoseia no Teatro-Clínica DyoNises, com uma nova ênfase na dimensão clínica e de promoção de saúde mental.

O trabalho então ganha uma nova organização voltada para sua sustentabilidade comunitária, com reuniões clínicas e grupos de estudo semanais, além da intensa atividade teatral. Dada a sua proximidade com o Instituto Nise da Silveira, atores usuários, que foram frequentadores do Hotel da Loucura, participavam das atividades com regularidade, além de novos colaboradores. A primeira peça montada pelo coletivo foi *Lila*, de Goethe, que completava duzentos anos em 2018 e que tratava justamente da cura do delírio da baronesa Lila através do teatro, como disse Verazio, o médico da peça: “Vamos curar a fantasia através da fantasia”. Poder abordar a tônica do teatro-clínica, o teatro como ferramenta de saúde mental, de maneira cenopoética se mostrou uma escolha prolífica por parte do grupo, que acompanhou e tratou diversas crises durante o processo, de esgotamentos profissionais a tentativas de suicídio. Entre as peças de nosso repertório, destacamos os trabalhos com *Hamlet* (na praia do Arpoador e na então sede do Teatro-Clínica, no Méier), *Macbeth* (na Biblioteca Parque Estadual e no Instituto de Psicologia da UFRJ), *As bacantes*, de Eurípides (no Campo de Santana e no Arpoador), que nos permitiram trabalhar temas como a “tradição de traição”, a instabilidade política e a fratura sexual.

Em 2020, a pandemia da covid-19 nos levou a uma pausa nos encontros públicos e começamos reuniões virtuais para a leitura da peça *O doente imaginário*, de Molière, uma peça que trata da hipocondria e da mania de doenças, explorando o que disse o médico medieval Paracelso quando fala que “a peste mata mil pessoas, o medo da peste mata 10 mil pessoas”. Um experimento interessante para o grupo, que volta a se reunir então em uma praça no Jardim de Alah, uma praça de menor porte e circulação, para a realização daquela peça. Na virada de 2020 para 2021, começamos um novo ensaio de *Hamlet* no terraço do prédio de um dos nossos atores, explorando, dessa vez, principalmente o tema da tradição da traição, das famílias disfuncionais que se sabotam, de um Estado corrupto e doentio e, mais uma vez, a peça dentro da peça, aproveitando que a personagem Hamlet também faz uso do teatro para resolver a trama de sua história, revelar e se endereçar aos traumas sobre os quais discute. Com a peça erguida, os atores treinados e a vacinação já avançada, levamos a apresentação para a praça do Arpoador, já consagrada na história do Teatro-Clinica Dyonises, onde ficou em temporada até o final de 2021.

Em 2022, decidimos abordar o trauma da colonização, tal qual descrito por Franz Fanon (1925-1961) e também trabalhado por outros psiquiatras, como o psiquiatra transcultural jamaicano Frederick Hickling (1944-2020). Para isso foi escolhida a peça *Galileu*, de Bertolt Brecht, que trata da usurpação forçada do conhecimento — o qual Galileu buscava difundir entre as massas — pela Inquisição. A peça e seus conteúdos se mostraram muito pertinentes, e o trauma colonial se mostrou muito vivo nos atores e na comunidade onde foi performada. Os atores e a comunidade responderam muito explosivamente aos conteúdos sombrios do inquisidor. Em duas ocasiões, durante a performance da peça, ocorreu um evento simbólico: uma mulher europeia que habitava um dos prédios de elite da região atacou o grupo por duas vezes, quebrando adereços da cenografia no meio da praça pública e tendo que ser contida por policiais. Depois dos acontecidos de *Galileu*, optou-se por dar um descanso aos personagens e ao grupo para focarmos mais no conteúdo de músicas e poesias com temas pertinentes ao trabalho. Esse intervalo permitiu a formação do Bloco Baco, inspirado nos

blocos de Carnaval carioca, que perdurou por todo 2022, se expandindo também para mais um dia de oficina realizado na Lapa, um cortejo noturno saindo da sede do grupo parceiro Tá na Rua e trabalhando sobretudo com a extensa população de rua da região, donde surgiu a ideia, pela contribuição desses novos atores com o conteúdo dos cortejos, da próxima peça a ser realizada em 2023, *A ópera dos mendigos* (1724), John Gay.

O grupo tem uma extensa gama de atores flutuantes, que participam esporadicamente ou que encontram o grupo nas ruas e se juntam a ele apenas naquela performance. Mas há um núcleo grosso de atores entre os quais está Reginaldo Terra, nosso ator mais velho, com 73 anos, ator no Teatro-Clínica de DyoNises desde 2009, que passou 58 anos internado em instituições psiquiátricas no Rio de Janeiro e que retomou sua autonomia no trabalho com o teatro; Rafael Manheimer, ator profissional e cliente, que já fora condenado pela psiquiatria tradicional a passar o resto da vida institucionalizado, mas que também retomou sua autonomia pelas práticas com o DyoNises; Jaci Oliveira “Pelezinho”, paciente psiquiátrico que saiu das ruas após o ingresso no grupo; Thiago Beck, agora psicólogo, que desistiu de largar sua formação depois de encontrar sentido em sua prática ao conhecer o trabalho do Teatro-Clínica de DyoNises; Nathali Cristino, psicóloga, funcionária do SUS federal, que se curou de uma grande crise de burnout com o trabalho e reorganizou sua carreira e planos; Nando Rodrigues, ator profissional, parte do Tá na Rua há vinte anos, faz parte do grupo desde o Laboratório Tupi-Nagô e que tem se desenvolvido como ator-terapeuta-pesquisador no DyoNises, além de entender essa prática como pedra fundamental no seu desenvolvimento humano e conquista de autonomia; Thalita Rodrigues, paciente que cuidou de um quadro de depressão; Ricardo Nogueira, psicólogo que buscou o trabalho para um melhor conhecimento de si e para entrar em contato com as próprias emoções, para “aprender a chorar”, como disse uma vez em performance na praça pública; Larissa Christ, psicóloga que também chegou em burnout depois de um intenso trabalho com populações que sofreram desastres ambientais; Mirian Rodrigues, paciente psiquiátrica com mais de vinte anos de histórico em instituições, que alcançou



a desmedicalização e completou o primeiro grau depois do ingresso no DyoNises; Vitor Pordeus, médico psiquiatra, já mencionado anteriormente.

## Epílogo. Ação cultural, rituais coletivos e saúde mental comunitária

Essa experiência com catorze anos nos faz refletir sobre a importância dos rituais das ações culturais para a saúde mental humana e suas comunidades. Soma-se a isso extensa evidência científica dos campos da paleoantropologia (SHLAIN, 1998) e da primatologia (GOODALL, 2003), nos quais nossos ancestrais primatas exibem riquíssima cultura ritual e sistemas de comunicação sofisticados. Assim, esperamos que nossa experiência clínica institucional e comunitária, do Hotel da Loucura ao Teatro-Clínica DyoNises ajude a inspirar novos grupos a se engajarem na construção cultural da saúde comunitária, aproveitando os resultados positivos e métodos relatados neste roteiro. Evoé! DyoNise-se!

**FIM**

Rio de Janeiro, 2 de maio de 2023

## Bibliografia

“CENOPOESIA: uma outra abundância” Entrevista com o Cenoprofeta Ray Lima sobre cultura e ideologia. Brasil: [s.n.], 13 jun. 2020. 1 vídeo (1 h 28 min 45 s).

Publicado pelo canal Vitor Pordeus. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=hTIUZMo9fwo&ab\\_channel=VitorPordeus](https://www.youtube.com/watch?v=hTIUZMo9fwo&ab_channel=VitorPordeus).

Acesso em: 15 maio 2023.

DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a arte em todo ser: das especificidades artísticas às interseções com a educação popular**. 2015. 193 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

## Um roteiro-memória-reflexão sobre os catorze anos de prática médica e teatral comunitária: do Hospício do Engenho de Dentro ao Teatro-Clínica Dyonises

- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GOODALL, Jane. **Comportamento de primatas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- HICKLING, Frederick. **Decolonization of Psychiatry in Jamaica**. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- LIMA, Ray. **De sonhação a vida é feita, com crença e luta o ser se faz**. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2013.
- MAGALDI, Felipe. **A unidade das coisas: Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil**. 2018. 286 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- PORDEUS, Vitor. Até ator tem – Tá na Rua!. **Imanente Mente**, Brasil, 17 ago. 2007. Disponível em: <http://imanentemente.blogspot.com/2007/08/t-na-rua.html?q=%22at%C3%A9+ator+tem%22>. Acesso em: 15 maio 2023.
- PORDEUS, Vitor. **E, ainda assim, se move**. Brasil: [s.n.], 2008. Disponível em: <https://archive.org/details/EAindaAssimSeMove>. Acesso em: 15 maio 2023.
- PORDEUS, Vitor. **Restoring the Art of Healing**. Canada: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2018.
- PORDEUS, Vitor. Revolução no Engenho de Dentro. **Imanente Mente**, Brasil, 13 jan. 2014. Disponível em: <https://imanentemente.blogspot.com/2014/01/revolucao-no-engenho-de-dentro.html?q=revolu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15 maio 2023.
- SHLAIN, Leonard. **The Alphabet Against the Goddess: The Conflict between Word and Image**. New York: Penguin, 1998.



Artigo

---

# SEMPRE À BEIRA DE SE TORNAR OUTRA COISA

*ALWAYS ON THE VERGE OF BECOMING SOMETHING ELSE*

*SIEMPRE AL BORDE DE TORNARSE OTRA COSA*

**Elisa Band**

**Elisa Band**

Performer, encenadora e pesquisadora. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Formada em Artes Cênicas pela Unicamp. Autora do livro *Perecíveis* (Lamparina Luminosa, 2015). Diretora de teatro da ONG Ser em Cena. Professora do curso de performance e de fotoperformance no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dentro do Programa Igual Diferente. Diretora da Cia. Ueinz.

### Resumo

Este texto propõe uma análise dos espetáculos *Gentil unicórnio* e *O animal*, ambos da dramaturga, diretora e performer italiana Chiara Bersani, apresentados na ocasião da Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo (SCENA), realizada no Sesc Pompeia em maio de 2022. Pretende-se indagar como a singularidade que a performer instaura em cena pode nos apontar alguns elementos de abertura de sentidos e de possibilidades estéticas e existenciais, a partir da investigação de diferentes modos de criar e de existir que fogem a esquadrinhamentos domesticados, de corpo ou de linguagem.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, performance, alteridade

### Abstract

This text analyzes the performances *Gentle Unicorn* and *L'Animale* by the Italian playwright, director and performer Chiara Bersani, staged at the Contemporary Italian Scene Week in São Paulo (SCENA), held at Sesc Pompeia in May 2022. It inquires on how the singularity engendered by the performer on scene can evoke some elements that open senses and aesthetic and existential possibilities, by investigating different ways of creating and existing that escape domesticated scrutiny, whether of body or language.

**Keywords:** contemporary theater, performance, otherness

### Resumen

Este texto propone analizar los espectáculos *Gentle unicorni* y *L'Animale*, ambos de la dramaturga, directora e intérprete italiana Chiara Bersani, presentados en el marco de la Semana de la Escena Italiana Contemporânea en São Paulo (SCENA), realizada en el Sesc Pompeia el mayo de 2022. Se busca indagar cómo la singularidad que la intérprete pone en escena puede indicar algunos elementos de apertura de sentidos y posibilidades estéticas y existenciales, a partir de la investigación de diferentes formas de crear y existir que escapan al escrutinio domesticado, ya sea del cuerpo o de la mente.

**Palabras clave:** teatro contemporáneo, performance, alteridad

Um corpo repousa em cima de uma caixa, que parece um *bunker* ou um porta-joias. Sob uma luz fraca, percebemos que esse corpo é uma mulher, que começa a se mexer e emitir sons. Ela está vestida com uma roupa de paetês, cintilam brilhos aqui e ali enquanto ela se movimenta. Nos próximos catorze minutos, o que vai acontecer são variações dos sons e movimentos desse corpo. Em outra noite, essa mesma mulher, agora debaixo de uma luz forte e próxima de nós, o público, nos olha enquanto entramos e sentamos a seu redor, em almofadas dispostas pelo palco ao redor da área cênica; depois ela se desloca lentamente pelo espaço, com algumas pausas nas quais nos observa. Ao final desse percurso, ela para e toca algumas notas em um sax de maneira desvirtuosa; de diferentes lugares da plateia, outras pessoas vão entrando no espaço cênico, também emitindo sons em instrumentos de sopro, criando uma textura sonora que compõe um coletivo desarmônico, feito de singularidades. O tempo cronológico da apresentação dessa segunda noite é de 34 minutos.

Esta é a tentativa de um relato das duas obras das quais pretendo constelar alguns elementos para analisar aqui: os espetáculos *Gentil unicórnio* e *O animal*, ambos da dramaturga, diretora e performer italiana Chiara Bersani, apresentados na ocasião da Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo (SCENA), realizada no Sesc Pompeia em maio de 2022. A mostra teve como foco a “produção artística feminina, reunindo artistas, dramaturgas, diretoras, pensadoras e realizadoras que transitam entre a cena performativa, as artes visuais, a formação artística e acadêmica e o ativismo político e artístico, a partir da Itália e em diálogo com a cena artística brasileira” (BRUMANA *apud* SCENA, 2022, p. 8-9). Pretendo analisar em que medida a singularidade que a performer instaura em cena pode nos apontar alguns elementos de abertura de sentidos e de possibilidades estéticas e existenciais a partir de diferentes modos de criar e de existir que fogem a esquadrinhamentos domesticados, seja de corpo, seja de linguagem, padrões muitas vezes nocivos à saúde da sociedade de modo geral e que adoecem os corpos divergentes.

Chiara tem um percurso que passa pelo teatro, a dança contemporânea e a performance. Ganhou um dos principais prêmios da Itália, o Premio Ubu

de melhor atriz ou performer com menos de 35 anos, e tem se apresentado individualmente e colaborado com alguns grupos e coreógrafos relevantes das artes da cena contemporânea, como o coreógrafo francês Jérôme Bel e o encenador e dramaturgo argentino Rodrigo Garcia. No texto do programa da mostra, vemos as fotos dos espetáculos e somos informados de que se trata de um corpo que tensiona padrões hegemônicos de normalidade. “Convivendo com uma forma moderada de osteogênese imperfeita, a artista se interessa pelo significado político que um corpo pode assumir a partir da sua própria imagem em interação com a sociedade” (SCENA, 2022, p. 29).

Ainda no texto do programa, lemos que, no espetáculo *Gentil unicórnio*, Chiara “explora a figura fantástica do unicórnio a partir de sua própria fisicalidade. [...] A imagem mitológica do unicórnio, animal imaginário que hoje faz parte da iconografia *pop*, revela-se terrivelmente humana, tendo sofrido mutações ao longo dos séculos” (SCENA, 2022, p. 33). Em *O animal*, Chiara faz uma releitura da *Morte do cisne*, solo do início do século XX, emblemático da história da dança ocidental, coreografado por Mikhail Fokine para a bailarina Anna Pavlova (SCENA, 2022, p. 27).

As duas criações fazem parte da pesquisa que Chiara desenvolve desde 2003 sobre o corpo político, foram criadas em contextos diferentes e são independentes. Acredito, porém, que a curadoria assertiva de Rachel Brumana, ao trazer essas duas obras na mesma mostra, nos convidam a um olhar mais atento: pretendo aqui analisar como alguns pontos em comum (e incomuns) de ambas, em suas diferentes animalidades performadas, enunciadas ou sugeridas – do cisne e do unicórnio – podem mostrar possibilidades de imagens de resistência que reajam à saturação de signos, que a tudo neutraliza, de nosso contexto atual.

Esse contexto tem sido diagnosticado por diferentes autores: sociedade do espetáculo, de acordo com Guy Debord; sociedade da hipervisibilidade, de acordo com Jean Baudrillard; ou sociedade da hiper-realidade, de acordo com Frederic Jameson. Há tanto diferenças como pontos de contato entre esses diagnósticos em relação a um hipersaturamento de imagens e esvaziamento de sentidos, cada vez mais frequentes no contexto artístico e estético contemporâneos. Tal panorama procura aniquilar a

diferença, adoece os corpos divergentes e impacta politicamente a criação artística.

Dentro desse contexto há algumas tentativas, mais ou menos bem-sucedidas, de artistas que criam obras que partem da percepção de que as coordenadas que estão aí, no mundo, não dão conta da nossa singularidade, dos nossos desencaixes; de que estes não cabem (de modo mais ou menos óbvio) nos esquadrinhamentos existentes, nos padrões hegemônicos, seja de corpo, de linguagem, de estética, de sociedade. Chiara inventa um mundo não submetido ao excesso de ordenação e instaura, pelo seu refinamento estético e pela singularidade dessa criação em seus diversos elementos, um campo de possibilidades e de mundo. E ela o faz pelo encantamento – não um encantamento aderido e irrefletido, mas produzindo uma “imagem pensativa” (FABBRINI, 2016, p. 250), que nos olha de volta e incita a também estarmos produzindo mundos enquanto fruímos a obra – e pela criação de uma poética própria que embaralha categorias, que é indisciplinar<sup>1</sup>.

Ricardo Fabbrini (2016, p. 248), em seu texto “Imagem e enigma”, a partir da descrição de um diagnóstico de Jean Baudrillard sobre a contemporaneidade e sua saturação de signos que a tudo neutraliza, faz uma indagação:

é preciso examinar em que medida, *pós-tudo*, na sociedade da hipervisibilidade (ou hiperreal), da circulação sem fim de signos – da “entropia”, “saturação”, ou “neutralização”, nos termos característicos do autor – é possível, ainda, produzir *uma imagem* que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério, ou recuo. Essa busca de uma imagem-enigma, em meio à ciranda de simulacros, ou seja, de imagens descarnadas porque sem lastro no dito “real”, tem sido intentada por diversos artistas contemporâneos.

A partir da fruição dessas duas apresentações, percebo que elas têm vários elementos que fazem com que possam ser pensadas, sim, como exemplos de imagens-enigma, que não oferecem uma chave pronta de decodificação, mas estão “sempre à beira de se tornarem outras coisas” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2022, p. 11), ampliam nosso campo de possíveis.

---

<sup>1</sup> Termo criado por Christine Greiner, presente em seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005).

Na hiper-realidade da tela total, em que tudo é saturado, acelerado, neutralizado pelo excesso (de imagens, de estímulos, de coisas que são o que elas são, sem nada por trás), nessa demasia de positividade, há uma tendência a sermos capturada/os, a ficarmos fascinada/os por esse exagero, por um lado. Por outro, sentimos um tanto de esgotamento, vazio e melancolia. As criações de Chiara, de certa maneira, trazem-nos lampejos de um mundo pulsante, sem a domesticação em categorias, seja no âmbito da arte ou dos modos de existência.

Alguns elementos que ambas as obras da *performer* compartilham – como as reinvenções de corpo e linguagem, as experimentações sonoras, as articulações inusitadas entre movimento e som, a dilatação do tempo – podem criar uma gramática própria, uma estética que se instaura amalgamada em sua alteridade, e que amplia o campo de possíveis em relação à pluralidade e à diversidade de corpos e linguagens no contexto da cena contemporânea: “Chiara habita o espaço cênico com seu próprio corpo e desfaz os códigos disciplinados das artes cênicas e suas representações fundadas no modelo hegemônico de corpo imposto pelo horizonte capacitista<sup>2</sup>” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14).

Tanto em *O animal* como em *Gentil unicórnio* há o equilíbrio delicado e instável entre a criação de uma gramática, a precisão de uma partitura não domesticada pela linguagem, mas que convive com a presença/inteireza da *performer* e sua indecifrabilidade. Ao mesmo tempo, esse equilíbrio parece não ter mediação ou chaves prontas de codificações (de linguagem, de corpo): tudo é insinuado (um sorriso, um estado, um balbucio, um atravessamento). Os indícios e a mimese se tencionam e se embaralham. Em outras palavras, há nessas obras de Chiara uma circulação entre dois modos de enunciação: o saber de um objeto representado (entendido aqui como mimese, mesmo que seja de um animal inexistente como o unicórnio), e o não

---

<sup>2</sup> “Capacitismo é a discriminação ou violências praticadas contra as pessoas com deficiência. É a atitude preconceituosa que hierarquiza as pessoas em função da adequação de seus corpos a um ideal de beleza e capacidade funcional. [...] O que se chama de concepção capacitista está intimamente ligada à corponormatividade que considera determinados corpos como inferiores, incompletos ou passíveis de reparação/reabilitação quando situados em relação aos padrões corporais/funcionais hegemônicos” (MELO, 2016).



saber da presença de algo da ordem do inclassificável. Essa circulação entre os dois modos de enunciação surpreenderia a percepção ao romper com o horizonte do provável. Há uma potência e uma beleza feitas de experimentação, sensualidade, humor: “São corpografias que não neutralizam elementos de atrito e vulnerabilidade, mas que se abrem às interferências, misturas, intensidades, todas as instâncias que se manifestam na radicalidade de suas posturas corporificadas” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 11). Essas *corpografias* operam pelos sentidos e deixam um imaginário aberto, produzindo sem parar possibilidades de mundo, de linguagem e de existência, mas sempre imaginadas ou sugeridas, nunca com o fechamento de um personagem ou de uma interpretação pronta, “contra a validação de um ‘estado’ ou a recusa de um ‘papel’” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 11).

Em *Gentil unicórnio*, Chiara dá corpo a um animal mitológico:

Eu, Chiara Bersani, 98 cm de altura, declaro-me carne, músculos e ossos do unicórnio. Não conhecendo o seu coração, tentarei dar-lhe a minha respiração, os meus olhos. Vou vestir a sua imagem, farei um disfarce com a minha respiração e os meus olhos, que se tornarão armadura e pele. Descobriremos nossos movimentos, nossos beijos, nossos cumprimentos, nossos bocejos. (BERSANI *apud* SCENA, 2022, p. 32)

Esse “bicho” vai sendo construído à medida que um mundo vai sendo engendrado. E isso não é uma metáfora poética, é uma outra possibilidade de corpo, de existência, de estética que vai sendo feita diante de nossos olhos: “E se fizéssemos como o animal, grunhir, fugir, escavar o chão com os pés, nitrir, entrar em convulsão... Tornar-se molecular. Deixar emergir a massa de meus átomos. Desfazer o rosto. Experimentar o que pode um corpo” (PELBART, 2003, p. 151). A gente vai entrando nesse outro diapasão, de um corpo que se movimenta experimentando “sutis variações de estado, prontas para solicitar novas formas de atenção” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14) por meio de gestos, de respiração, da forma com que o corpo da performer se desloca pelo espaço. Novamente, temos movimentos que trazem indícios de uma animalidade; por exemplo, as mãos fechadas que lembram patas, mas sem que o resto do corpo tente reproduzir a imitação mimética de cavalo: “Não

se trata de virar um animal ou imitá-lo, mas se colocar em uma zona de indiscernibilidade na qual a fronteira se embaralha – nem humana, nem animal, nem vegetal, nem mineral, nem desumana: inumana” (PELBART, 2019, p. 245). Durante esse deslocamento, em determinados momentos, Bersani para e nos olha; esse olhar consegue sustentar a indeterminação de alguém que difere de si mesma (não é ela simplesmente caminhando em cena), sem se enclausurar em um personagem. “A sua presença desdobra-se como palpitação encarnada, feita de modulações sustentadas pela leveza de um sorriso insinuado [...], intensidades reafirmadas na batida no chão do peito do pé, uma dança feita de ressonâncias” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 14).

Os elementos sonoros dessa performance também se destacam na criação de uma tessitura cênica singular. A obra começa somente com os sons da performer, que se desloca pelo chão. Como estamos próximos, podemos escutar sua respiração. Ouvimos, então, uma textura sonora que começa muito baixa e vai aumentando bem lentamente, até tomar conta do ambiente e de nosso corpo (estamos sentados no palco e, de algum modo, em seu volume mais alto, o som vibra em nossa coluna vertebral). Uma música que lembra a sonoridade pop dos anos 1980 se revela e depois se desmancha novamente enquanto o volume diminui. Essa sonoridade que cresce e se desmancha, passando pelo nosso corpo, de alguma forma parece fazer com que a gente cresça e se desmanche junto. Além disso, a certa altura, surge uma multiplicidade de camadas sonoras que lembram, ao mesmo tempo, uma máquina, um trem, um ultrassom, uma baleia. Essas nomeações são aproximações que tentam dar conta de descrever um enigma. Sons mecânicos e humanos que se misturam e criam uma antiapoteose, ao mesmo tempo desarmônica e melódica. Como um aquecimento de orquestra antes de começar a apresentação.

Do mesmo modo aberto e indeterminado, temos a escolha de luz, figurino e cenário de *O animal*. Chiara usa um vestido de paetês cor de cobre que cintilam quando se move. A iluminação é baixa e varia entre uma penumbra, que em alguns momentos aumenta um pouco de intensidade e nos dá a ver um pouco mais, mas sempre mantém um tanto de escuridão em volta.

No espaço cênico, há uma espécie de caixa marrom hexagonal de aproximadamente dois metros cúbicos, cravejada de pequenos quadrados em relevo em seus lados, sobre a qual ela fica o tempo todo e que remete a um porta-joias; poderia ser um *bunker*, poderia ser um altar. Ficamos sem saber. Esse curto-circuito de um possível entendimento também está presente na elaborada partitura vocal de Chiara durante toda a performance: feita de sons, sussurros, quase cantos, engasgos, balbucios, em “uma corporeidade alimentada pelo gesto vocal que convoca estados musculares e viscerais, mucosas e cartilagens, cordas vocais e pulmões. Uma audibilidade do ‘corpo sonoro’ é ativada como um corpo dançante” (DI MATTEO *apud* SCENA, 2016, p. 15). Também nesse corpo dançante Bersani mobiliza modos de perceber que não estão submetidos à ideia de enredo, linearidade ou mimese. Esse tema da experimentação sonora da voz que antecede a codificação constitui um extenso campo de estudos – aqui evoco os estudos de Kuniichi Uno (2022, p. 111) sobre Antonin Artaud – e estão em consonância com esse “corpo dançante” no qual Chiara mobiliza outros modos de percepção, no qual “as palavras [...] são desterritorializadas na direção da respiração, do grito, da onomatopeia, do corpo puro, em contato com forças estrangeiras a todos os códigos e normas”. Ao analisar a obra de Artaud, Uno (2022) percebe as dimensões estéticas e políticas desse tipo de experimentação e invenção de protolinguagens, compostas por balbucios, ruídos e ranhuras fonéticas que não definem unidades mínimas de significação. Seriam fatos físicos da fala, anteriores à constituição de um sistema fonético.

A fala, desterritorializada em direção ao corpo por uma escrita poética, está conectada ao movimento do corpo; no teatro, é o corpo ou seu movimento que produzem os signos; as vozes, os sons, os gestos [...]. O teatro não apenas prolonga a desterritorialização da fala, mas também cria uma nova linguagem, uma nova trama de signos no espaço. Por isso é necessário, antes de tudo, libertar o teatro ocidental de sua subserviência ao texto, à linguagem articulada e representativa. (UNO, 2022, p. 111)

É significativo que essa obra seja uma releitura de uma obra emblemática e altamente codificada da história da dança ocidental, *A morte do cisne*. Ao criar seu animal, Chiara cria a morte da morte do cisne: de um

sistema da dança, de codificação, de normatividade, de enclausuramento dentro de normatizações – de corpo, de linguagem, de possibilidades estéticas e existenciais.

▶ A fruição dessas obras ao vivo faz com que sejam experiências bem distintas do que se vê nesse relato. A descrição que faço das imagens se deu partir do momento da apresentação; e, no registro, muito se perde, principalmente no caso do *Gentil unicórnio*, na qual alguns elementos da experiência ao vivo faziam diferença, por exemplo: a disposição espacial do público sentado próximo e no mesmo plano da atriz, tornando não hierárquicos o olhar e a disposição dos corpos; a sonografia, que, como relatei há pouco, em determinados momentos aumenta de intensidade e chega a fazer nossos ossos vibrarem; ou ainda a disposição espacial e sonora dos outros atores, que ao final da performance chegam de diferentes lugares produzindo sons em instrumentos de sopro. Além disso, havia momentos em que a atriz parava e olhava para determinadas pessoas da plateia; esse olhar não cai na armadilha de buscar algum tipo de cumplicidade forjada, mas sustenta uma potência feita de indeterminação, nos suga para dentro dele e nos devolve, quase intactos, do lado de fora (cf. DIDI-HUBERMAN; NEVES, 2010).

Em obras como essas, em que são deslocados (ou demolidos) alguns pressupostos instituídos de narrativa ou harmonia, e que nos convocam a uma desaceleração do olhar, a uma suspensão do impulso de se fabricar sentidos, “o problema do espectador torna-se o que há para se ver na imagem”, e não mais “o que veremos na próxima imagem”, como diz Deleuze (2005, p. 323).

Para esse autor, faz parte do contemporâneo esse esgarçamento da sensibilidade, no qual “as situações já não se prolongam em ação ou reação” (DELEUZE, 2005, p. 324), e a apreensão de nossa fruição, portanto, pode ser feita de diferentes direções, não convergentes. Essa multiplicidade de caminhos não concordantes, que podem caber em nosso olhar, por um lado, evidenciam o desmanche de uma suposta coerência (de mundo, de identidade, de enredo, de personagem) e, por outro lado, pode nos conduzir a algo diferente do conhecido ou instituído. A função poética pode “desestabilizar a trama das redundâncias dominantes, a organização do ‘já

classificado’, ou, se preferirmos, a ordem do clássico” (GUATTARI, 1992, p. 32).

Jean Galard, em seu livro *A beleza do gesto*, pode-nos dar uma pista do que acontece no olhar quando fruimos obras que desmancham as categorias de linguagem ou enredo e suscitam outras formas de atenção. Ele menciona a ideia de desfocalização para se pensar em uma espécie de função que poderia reger um tipo determinado de operações artísticas – ele não está necessariamente falando de fruição nem de arte, mas está também as compreendendo ao se indagar sobre possibilidades de funções que ancorariam certa ideia de estética:

Estão em primeiro lugar a focalização da atenção, a consciência seletiva, a descriminalização do essencial e do acessório, do significativo, do sentido e do acaso, da figura e do fundo. A desfocalização destitui o essencial, dá sentido ao acidental, detém-se no detalhe, deriva na margem. (GALARD, 1997, p. 90)

Mais adiante, Galard (1997, p. 92) continua explicando que “a desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em colocá-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significativa igual”, e também alerta que a “desfocalização não é o abandono da atenção nem o relaxamento da consciência; é como se a disseminação perceptiva exigisse uma outra concentração”.

O que permitiria esse outro tipo de concentração desfocalizada? Aspectos importantes de ambas as obras de Bersani são seu andamento, seu ritmo, sua lentidão.

É justamente, no entanto, na percepção marcada pela demora, pelas hesitações, pela perda de tempo e pelo tempo perdido, pela paciência em desvelar o segredo de uma imagem, uma face nela que apenas se deixa entrever, que teríamos a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas (da voracidade e da pressa), e, conseqüentemente, do “hedonismo ansioso”, que rege a vida na “hipermodernidade”, segundo Gilles Lipovetisky. (FABBRINI, 2016, p. 253)

Não somente essa temporalidade pode-nos dar uma pista a respeito de uma obra artística que permita essa desfocalização, mas a dilatação do tempo

sustentada por Bersani faz com que a gente entre em outro ritmo, que tem a ver com desaceleração – o contrário da aceleração e do excesso (de imagens, de estímulos, de positividade e explicação).

Essas velocidades esgarçadas das performances tratadas aqui são como os vaga-lumes evocados por Georges Didi-Huberman (2011, p. 50), “comunidades luminosas” de “imagens-tempo”, de Deleuze (2005): “Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60). Essa constelação é feita não somente de temporalidades, mas de sensualidade, sonoridades, distâncias e proximidades. Bersani consegue transformar uma característica que seria considerada uma estranheza em um mundo que rui, em criação de possíveis, sejam eles estéticos, em um sentido mais amplo da percepção sensível, sejam políticos, uma vez que se trata de pensar a relação (ou tensão) entre a estética e a política (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011; RANCIÈRE, 2009). Que corpos são considerados artísticos, quais são considerados aptos e como essa noção de quem é apto ou desejável de se ver (em cena ou não) está vinculado a formas de valorização (RANCIÈRE, 2009). Rever algumas noções de beleza, harmonia, eficiência, precariedade e limites pode nos ajudar a imaginar outra circulação de valores.

Para que essas noções sejam repensadas e para que haja uma abertura de novos possíveis, é preciso, antes, habitar um não saber (FABBRINI, 2016, p. 253). De acordo com Rancière (2010, p. 118),

Num teatro, ou diante de um espetáculo, assim como num museu, numa escola, ou na rua, existem apenas indivíduos, abrindo seu próprio caminho através da floresta de palavras e coisas que se colocam diante deles ou em volta deles. O poder coletivo comum a estes espectadores [...] é o poder de traduzir do seu próprio modo aquilo que eles estão vendo.

Mas essa tradução, que liga “o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe” (RANCIÈRE, 2010, p. 122), não é da ordem da explicação, ou da comunicação, afinal, pelo “fracasso inesperado da intenção discursiva se reconhecerá a justeza do gesto” (GALARD, 1997, p. 54). Para que haja essa

abertura ao inesperado, a “liberação de movimentos ainda não percebidos” (GALARD, 1997, p. 36), de gestos que não têm eficácia, mas nem por isso são desprovidos de alcance (GALARD, 1997, p. 54), seria preciso um tanto de ocultamento, de segredo. Além de cisnes, unicórnios e vaga-lumes, seria preciso acrescentar um outro animal, metade mulher, metade leão: a esfinge e seu enigma antigo. Nesses tempos de decifrabilidade total, o melhor mesmo é ser devorada.

## Referências

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso**: cadernos de estética aplicada, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. v. 7. São Paulo: Edusp, 1997.
- GREINER, Christine. **Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. Edição Kindle.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- MELO, Anahi Guedes de. O que é capacitismo? **Inclusive**: inclusão e cidadania, [s. /], 2 dez. 2016. Disponível em: <https://www.inclusive.org.br/arquivos/29958>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- PELBART, Peter Pal. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PELBART, Peter Pal. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. “O espectador emancipado”. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 15, pp. 107-122, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010107. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010107>. Acesso em: 23 jul. 2022.

Sempre à beira de se tornar outra coisa

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCENA – Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo. [Catálogo da programação]. São Paulo: Sesc, 2022.

UNO, Kuniichi. **Artaud-pensamento e corpo**. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022.





## Entrevista

---

# ENTREVISTA COM JOÃO VICENTE SOBRE A PEÇA “A ILHA DO FAROL”

*INTERVIEW WITH JOÃO VICENTE ABOUT THE PLAY “THE  
LIGHTHOUSE ISLAND”*

*ENTREVISTA A JOÃO VICENTE SOBRE LA OBRA “LA ISLA DEL FARO”*

**Entrevista realizada no dia 14 de dezembro de 2022 por Mariana  
Volfzon Mordente (Mar Yammh)\***

### **João Vicente Duque Estrada**

É ator, escritor, palhaço e formado em cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Realizou trabalhos com o diretor Daniel Herz e integrou o elenco da pesquisa e espetáculo “Palavra de Palhaço”, dirigido por Ana Achcar (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO). Recentemente foi diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA) e tem mobilizado a criação de trabalhos auto cionais sobre a doença. Foi contemplado com o Prêmio Cultura Inclusiva nas Redes (SECEC-RJ) com a pesquisa “A Ilha do Farol”.

### **Mariana Volfzon Mordente (Mar Yammh)**

É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Investiga sobre as relações entre sonho, performance e ritualidades políticas de cura a partir de diálogos com os movimentos feministas decoloniais e feminismos comunitários indígenas mexicanos. Atua na liminaridade dos campos artísticos, políticos e terapêuticos. De sua trajetória se destacam os trabalhos junto ao coletivo Teatro de Operações (Rio de Janeiro, Brasil) e à Ohdiosa Coletiva de Cabaret (Oaxaca, México).

### Resumo

João Vicente realiza a pesquisa cênica A Ilha do Farol, cuja temática guia é a perda gradual dos movimentos causados pela Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), os impactos no cotidiano e os questionamentos proporcionados tanto na condição de ser humano, quanto no pensamento como artista/performer. João foi diagnosticado com essa doença rara neurodegenerativa em 2020 e agora vive em uma ilha e é desse território que se comunica. Ali, de frente para o movimento do mar, há um farol, e é desse lugar que sinaliza ao mundo que ainda está vivo e que precisa de ajuda.

**Palavras-chave:** arte-vida, doença, Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), performance, presença

### Abstract

João Vicente carries out the scenic research The Lighthouse Island, whose theme is the gradual loss of movements caused by Amyotrophic Lateral Sclerosis (ALS), the impacts on everyday life, and the questions brought up both on the human condition and on his thinking as an artist/performer. João was diagnosed with this rare neurodegenerative disease in 2020 and now lives on an island and he communicates from this territory. There, facing the movement of the sea, there is a lighthouse, and it is from this place that he signals to the world that he is still alive and needs help.

**Keywords:** art-life, Amyotrophic Lateral Sclerosis (ALS), performance, presence

### Resumen

João Vicente lleva a cabo la investigación escénica La Isla del Faro, cuyo hilo conductor es la pérdida progresiva del movimiento provocada por la esclerosis lateral amiotrófica (ELA), los impactos de la enfermedad en la vida cotidiana y las cuestiones acerca de la propia condición del ser humano, así como de sus pensamientos como artista/performer. João recibió diagnóstico de esta rara enfermedad neurodegenerativa en 2020 y ahora vive en una isla donde se comunica. En este local frente al movimiento del mar está un faro que indica al mundo que João todavía está vivo y necesita ayuda.

**Palabras clave:** arte-vida, enfermedad, Esclerosis Lateral Amiotrófica (ELA), performance, presencia



João Vicente na peça “A Ilha do farol”

Crédito da foto: Clarice Lissovsky

Apresentação no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro - novembro de 2022.

**MAR YAMMH** – Eu fiquei muito tocado com o seu trabalho na peça A Ilha do Farol. A forma como você tem elaborado a relação entre as exigências e aberturas do viver com ELA, nos coloca diante de perspectivas pouco conhecidas para a maioria das pessoas.

**JOÃO VICENTE** – A gente tem uma visão de colonizados sobre doença. Essa visão do enfermo é muito próxima aos marginais, ao pobre, ao louco, aos desvalidos, os marginais de todas as formas. Então, eu me via assim, realmente mais próximo dessas pessoas que não são vistas como normais (...) Nietzsche tem uma visão sobre isso que, quando ele ficou doente, inclusive os médicos ficaram tentando entender que doença era aquela, ele fez um caminho contrário. Ao invés de se livrar, tentar se livrar da doença, tentar combater, ele procurou entender que a doença é ele, e como, a partir daquele corpo “frágil” e “doente”, ele pôde extrair uma potência de vida. E aí, ele abandonou todos os médicos e procurou esse caminho, como se ele fosse médico de si mesmo. Eu acho que é isso, eu tive essa visão de lutar contra a doença, lutar contra, mas contra o quê? É uma visão de um inimigo... um inimigo que está aqui fora e vem para cá e você tem que segurar, cuidar, mas a gente nunca pensa em produzir saúde.

Tem uma coisa que eu falo na minha peça, a gente vive em uma sociedade que faz morrer e deixa viver. Então, você tem uma doença e fica lá no hospital todo entubado, você está vivo, mas você está ali...eu acho que a gente vive em um mundo que te faz morrer, mas consegue te deixar vivo ali. E a gente não pensa em um outro tipo de vida, que te faz viver e te deixa morrer, quando é para morrer. Os elefantes, eles sabem que vão morrer e eles se recolhem na manada. E eu vou morrer. A gente tem muito medo da morte.

**MAR YAMMH** – No seu relato poético, durante a peça, você fala da ELA como uma vivência que lhe abriu para habitar fronteiras mais permeáveis de mundo. A Ilha do Farol é um processo artístico que se faz a partir desse encontro com o imponderável provocado pela doença. Acredito que sempre estamos diante do imponderável, mas há imponderáveis que se fazem muito contundentes, como nas enfermidades. Essas situações esgarçam os limites do corpo, impõe restrições, mas também, como você disse, trazem aberturas e potências. Esse processo vital pulsa na sua arte e se faz vivo na cena. Como você tem percebido as relações entre arte-vida atualmente?

**JOÃO VICENTE** – Bom você perguntar isso, porque, no início, você nega a doença, eu pelo menos neguei, porque a ELA começa em um dedo. E você até tem o diagnóstico, mas está em um dedo. E eu nunca tinha ouvido falar também, não conhecia. Então, eu demorei a aceitar, fui aprendendo a conviver e aquilo foi aumentando, foi indo, e ao mesmo tempo que era difícil, era interessante. É como Nietzsche, era uma experiência, uma abertura para uma experiência. Aí, eu comecei a postar que eu vim parar em uma ilha, fiz vários posts. E o Instagram é um meio de eu me comunicar, é mais ficcional. Eu não falei pra ninguém, demorei um tempo para falar, me recolhi, sumi, viajei. Eu peguei o carro e viajei. Era no meio da pandemia, foi no final de 2020. Foi engraçado porque no início da pandemia, em abril, eu tive o primeiro sintoma, foi uma câimbra, uma câimbra no pé, e a partir daí o meu pé ficou estranho. Eu perdi a marcha do pé. É engraçado isso, todo mundo começou a parar e eu parei mesmo. Eu fui parando e eu acho que eu absorvi muito, eu tenho uma questão que eu sempre tratei na terapia... minha capacidade de absorver tudo ao meu redor. Então, tem um ambiente tenso, eu vou ficar tenso. E eu acho que eu sou muito sensível a isso... Então, todo mundo parou e eu parei, eu fui parando e parando e me isolei, aí depois eu voltei e comecei a procurar meus amigos, a falar com todos, e isso eu já estava andando bem mal, já estava com dificuldade de levantar. E aí, eu procurei todo mundo e voltei a essa questão da ilha, foi uma forma de dizer para todo mundo. Eu escrevi no Facebook, no Instagram, escrevi assim, dessa forma meio ficcional,

e era até uma forma de fazer uma vaquinha, porque eram muito caras as coisas, então meus amigos me deram força: “vamos fazer uma vaquinha”, “benfeitoria”. Eu escrevi esse texto falando disso, da ilha, mas bem concreto, falando do diagnóstico e tal. E essa história da ilha foi indo até virar uma peça. A princípio era assim, tinha toda esse universo da ilha. Eu falei com alguns amigos “vamos fazer uma peça”. Mas como? Essa também foi uma questão. A ELA é uma doença que é quase o antiteatro, porque te imobiliza, imagina um dançarino que tenha ELA? Te impossibilita de fazer o teu trabalho. A gente refletiu muito sobre essas questões e durante o processo eu ainda me mexia, fazia algumas coisas com os braços, com as mãos, mas fui perdendo, até que a gente resolveu botar a cadeira no palco e chegamos a esse formato. Quase uma contação, um relato assim... e acho que é isso. Eu fui, foi indo...

**MAR YAMMH** – Quando você fala do antiteatro, perspectivas muito definidas do corpo em cena, da arte e da própria vida inevitavelmente se abrem. E durante a conversa com o público após a peça, você disse que bastaria ter uma pessoa diante da outra para o teatro acontecer, como se a gente pudesse aqui e agora, nessa entrevista, estar fazendo algum tipo de teatro. O que mudou pra você em relação aos limites e potências da cena?

**JOÃO VICENTE** – Ao mesmo tempo que eu falo que é um antiteatro, é também uma possibilidade... porque não tem uma fronteira, é um limiar que se move, então sempre vai haver possibilidade. Isso foi uma possibilidade de a gente pensar sobre teatro. E outros corpos, né? Outros corpos em cena. Eu cheguei muito nessa conclusão que o teatro não é nada mais do que uma pessoa em frente da outra. Então, quanto mais precário, mais você se aproxima do essencial, do genuíno. É como as roupas que a gente veste. Quanto menos roupa, mais você se diferencia no sentido de se aproximar de você mesmo. Quanto menos acessório, melhor. Eu acho que é isso. Eu não me mexo, então, para que se mexer, por que se mexer? Às vezes a gente se mexe o tempo todo e faz coisas e se ocupa, mas é vazio, quanto menos você faz, mais você consegue escutar ou perceber o que é realmente o que você

quer fazer. Ou qual gesto você faria. Mas, eu agora nessa condição aqui, daria tudo para me mexer, pular, gritar, mas ao mesmo tempo, a ELA me coloca em uma condição de espreita, de estar à espreita, de estar escutando mais e tendo mais tempo, tendo mais escuta, que é a única coisa que eu tenho, a escuta, a percepção. Meu corpo é sensível, eu escuto, eu vejo, eu cheiro, mas eu não me movo. Esse lugar foi imposto... o que é bom. Nesse sentido, eu acho que é isso. Muda muita coisa.

**MAR YAMMH** – Eu ia justamente perguntar sobre a atmosfera sensorial que você está imerso nesse instante. Você falou sobre sua habilidade de se transformar no ambiente. Essa habilidade mágica é um dom, mas também pode ser um pouco forte, às vezes.

**JOÃO VICENTE** – É, pode.

**MAR YAMMH** – Durante a peça, eu me senti mergulhando em uma atmosfera, que me convidava a soltar meus próprios contornos e adentrar em uma outra sensorialidade. Eu tenho a intuição de que esse convite veio pelo tipo de presença que você traz para o palco. Nesse sentido, como as suas vivências se relacionam com os estudos da presença tanto no seu cotidiano, como na experiência cênica?

**JOÃO VICENTE** – Essa minha capacidade de absorver com certeza está ligada nisso, porque eu acho que isso também é a mágica do ator. Para mim, um bom ator tem um pouco a ver com a sedução e com a escuta, com esse poder de percepção. E isso tem muito a ver com o palhaço. Muitos mestres de palhaço... tem um que eu gosto muito que é o Philippe Gaulier. Ele fala muito sobre essa questão de sedução, mas eu acho que é mais que isso. Tem um texto que eu não vou lembrar de quem é, mas é sobre palhaço, que diz que o palhaço é aquele que consegue escutar ao mesmo tempo a batida do seu coração e a batida do coração da última pessoa, na última fila em uma sala de teatro. E ele está nesse momento de percepção, de conexão e consegue ouvir um barulho da mão dessa pessoa que está lá na última fileira

e, ao mesmo tempo, ouvir o seu sangue correndo, sabe? Então, é essa condição de abertura e quando você estabelece isso você consegue levar as pessoas que estão te ouvindo para qualquer lugar. Eu acho que é isso que acontece comigo... e é também o que eu penso sobre o ator na cena, que não é só sobre interpretar um texto, é sobre essa conexão de estar ali, presencialmente..., mas você falou também sobre a atmosfera da peça, né?

**MAR YAMMH** – Eu queria escutar mais da sua percepção sobre esse contínuo de arte e vida, os processos de presença em relação ao que você nomeia como espreita e escuta... o que você sentiu, como se deu esse processo de transformação da presença.

**JOÃO VICENTE** – Eu acho que aumentou, sabe? Eu não sei se é porque a minha figura também impacta e deixa as pessoas em um estado mais suscetível, mas acho que aumentou, aumentou mesmo. Eu sempre tive isso, no teatro, sempre gostei de olhar para a plateia, de contar, sem a quarta parede e de entrar em contato mesmo, e isso é muito forte para mim, eu chorava às vezes... porque você entra em contato mesmo e se vulnerabiliza, deixa tudo cair e fica só você e a outra pessoa ali e estabelece um contato, sabe? E eu acho que isso aumentou.

**MAR YAMMH** – E você acha que aumentou, porque a precariedade que a ELA convoca, gera uma conexão com o que é fundamental?

**JOÃO VICENTE** – É. Porque o palhaço é um perdedor, né? Então, eu penso assim, que essa doença foi um presente para mim, porque eu estou ali, eu estou totalmente vulnerável, perdi tudo, então não resta mais nada. É o precário do precário. Então, te dá mais essa presença. Eu acho que em todas as pessoas que têm ELA ou que têm outro tipo de doença, não sei...eu não conheci muitas pessoas com ELA, conheci algumas e percebi isso, que você vê no olhar a pessoa, dá pra ver ela mesma, sem identidade, sem nome, sabe?





João Vicente na peça “A Ilha do farol”

Crédito da foto: Clarice Lissovsky

Apresentação no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro - novembro de 2022.

**MAR YAMMH** – A alma, a vitalidade...

**JOÃO VICENTE** – A alma, a vitalidade. Uma potência mesmo.

**MAR YAMMH** – Sim.

[RISOS PROFUNDOS]

**JOÃO VICENTE** – É forte, é forte, mas é bom.

[SILÊNCIO]

**MAR YAMMH** – A gente estava falando que diante de um mundo que faz morrer e deixa viver, a pergunta sobre o que seria a vida é bem importante. Em algum momento da peça, você diz que “somos todos mar”, que acreditamos ser ilhas e que, no entanto, “somos mar”. Eu fiquei bem tocado com essa percepção. Como a ELA te ensina a ser mar? O que significa isso para você?

**JOÃO VICENTE** – Teve uma vez, depois de uma apresentação, que eu falei assim... que as doenças são sintomas de que o mundo não está bem. E porquê? Nós fomos ensinados de que há uma separação entre eu e você. Mas não há. Então, nós somos mar, sabe? Nesse sentido de conexão mesmo. Porque parece que tem uma separação entre eu e você, mas...

**JUNTES** – Não tem...

[RISOS]

**JOÃO VICENTE** – Mas a gente foi ensinado a isso. Então, é difícil enxergar de outra forma.

**MAR YAMMH** – Sim, é bem difícil... os limites dessa ficção da separabilidade têm a ver com as restrições dos nossos imaginários como uma sociedade colonizada. Nas artes da cena e na performance existiria a possibilidade de reinvenção, mesmo que efêmera, das noções

compactas e lineares do espaço-tempo. Quando o corpo muda, a relação com o espaço muda também. Aprender a mudar de pele, perder formas humanas muito definidas, tirar as máscaras sociais, seria importante para nos aproximar dessa radical percepção da inseparabilidade do mar?

**JOÃO VICENTE** – É, eu acho que essa coisa de estar na espreita é para você poder conseguir, talvez, enxergar essa possibilidade, outra possibilidade, outro tipo de viver, outro tipo de amar, de uma outra música, um outro teatro, né? Porque é para isso, a arte é para isso, para renovar.

**MAR YAMMH** – Para imaginar o inimaginável.

**JOÃO VICENTE** – É. Exatamente.

**MAR YAMMH** – E juntas, juntas, juntos.

**JOÃO VICENTE** – E juntas. E juntos. E juntas. Mas tem uma iniciativa assim, a gente precisa de uma outra pedagogia, de uma outra família, um outro estado, né?

**MAR YAMMH** – É um desmonte, a gente precisa deixar cair.

**JOÃO VICENTE** – Deixar cair, é...

**MAR YAMMH** – E...você fala bastante sobre a queda também, sobre essa relação do medo de cair, de sustentar, talvez, a presença durante a queda...

**JOÃO VICENTE** – É, a gente tem medo da queda. Eu falo de uma forma bem concreta, porque eu caio bastante. Mas a gente não dá o devido valor à queda. Então, talvez seja um tema que não é muito abordado... Eles têm medo, como da morte. Eles têm medo da queda. Mas a queda está aí. A gravidade é uma realidade a gente conhece mais as leis dos homens do que as leis da

natureza. Então, a gente não está nem aí...vamos desafiar tudo..., mas não. Quando a NASA construiu um foguete para ir à lua, o que ela teve que entender? Que não poderia ir contra a gravidade, então teve que se aliar à gravidade. Só assim conseguiu ir à lua. Então, você não pode transgredir as leis da natureza. Mas você pode se aliar, e como se aliar? A gente não foi ensinado a isso também. A gente foi ensinado a construir casas e pontes e ....

**MAR YAMMH – A lutar contra a natureza...**

**JOÃO VICENTE – A lutar contra a natureza...**

**MAR YAMMH – Da mesma forma como a gente é ensinado a lutar contra a doença e não entender que os sintomas de uma doença, falam sobre um desequilíbrio maior, para além dos corpos individuais que vivem e encarnam esses sintomas...**

**JOÃO VICENTE – Sim. E a gente tem muita piedade de nós mesmos, né? “Coitado...”. A gente tem muita piedade. É difícil, é difícil, é difícil ser diferente. Mas a gente está, eu estou manifestando. Então, temos que manifestar para acabar com essa hipocrisia, acabar com essa vida tão pequena, tão assim, tola, cheia de tolices. E violenta também, porque um furacão não é violento. Violenta é a maneira que a gente vive. Com opressão e poder.**

**MAR YAMMH – Você fala que “o problema são as leis dos homens” ... quando você pensa na queda, na luta contra a queda, na luta contra a doença, você diz que o mais sábio seria se aliar à doença, se aliar à natureza...**

**JOÃO VICENTE – É. É essa luta que a gente tem que engajar.**



João Vicente na peça “A Ilha do farol”

Crédito da foto: Clarice Lissovsky

Apresentação no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro -  
fevereiro de 2023.

**MAR YAMMH** – Como você vê essa percepção de luta a partir do processo com a ELA?

**JOÃO VICENTE** – Ah, eu sempre lutei contra o poder e talvez essa doença seja um sintoma mesmo de que eu perdi, perdi para esse tipo de vida, esse tipo de pensamento, e eu acho que essa é a luta que a gente tem que se engajar. A luta contra o poder. Eu acho que é isso. Para resumir, assim, a luta contra o poder.

**MAR YAMMH** – E não contra a queda... seria uma luta contra quem quer se erguer e não contra os efeitos da gravidade...

**JOÃO VICENTE** – É. É exatamente. A queda é linda, porque a queda é normal, é natural. Agora, não é natural uma pessoa que é submissa à outra, sabe? A ponto de ser quase um servo mesmo, um escravo, isso não é normal. E eu fico pensando, assim, em que ponto da história a gente chegou a essa relação de poder. Qual foi o primeiro rei, de onde veio? Então, eu fico pensando, quanta coisa pode ser diferente, né?

**MAR YAMMH** – Sim... conseguir entender as hierarquias que realmente regem o pertencimento à vida, por exemplo, a hierarquia da gravidade. E o que nos resta diante dela, com nossa humildade e dignidade, é honrá-la, nos aliar. Só que vivemos uma inversão das hierarquias.

**JOÃO VICENTE** – É. O que não é normal é uma pessoa fraca submeter-se a uma pessoa forte.

**MAR YAMMH** – De espírito você está falando?...

**JOÃO VICENTE** – É. Não é normal...

**MAR YAMMH** – É realmente uma inversão que gera desequilíbrios e aí todos os contínuos de desequilíbrios que a gente vê no mundo, chegando às doenças.

**JOÃO VICENTE** – Talvez seja isso mesmo... essa é a luta.

**MAR YAMMH** – E nesse movimento de imaginar o inimaginável, eu me lembro que na sessão que eu fui da peça, no último dia, no bate-papo, teve uma pessoa que perguntou sobre os seus sonhos.

**JOÃO VICENTE** – Eu adorei!

[RISOS]

**MAR YAMMH** – Eu tenho uma pesquisa sobre sonhos e fiquei com uma curiosidade. Os meus estudos partem de perspectivas não-ocidentais do sonhar. E cada vez mais eu tenho entendido que nós, como partes intrínsecas da natureza, seríamos também fragmentos dos sonhos da própria terra. Somos nós que sonhamos ou seríamos parte desse sonho múltiplo e vasto desse grande organismo terrestre, que se manifesta também no corpo? Sendo assim, nossos corpos seriam justamente a fronteira entre os mundos ditos despertados e sonhados. Então, as singularidades das vivências corpóreas, também inaugurariam outros mundos oníricos. Você falou que seus sonhos mudaram muito e que você tem estado bastante do lado de lá da fronteira, como se esse mundo onírico tivesse se expandido...

**JOÃO VICENTE** – Foi até uma coisa que eu falei naquele dia, que as coisas acontecem mais aqui dentro do que aí fora, muita coisa acontece aqui dentro. E, às vezes, eu sonho acordado, mas quando eu fecho os olhos, vem um mundo que eu acho mais palpável, sabe? Um mundo real mesmo, que aparece para mim. E ali eu me mexo, as coisas acontecem, é mais real mesmo. Às vezes, eu vejo que estou fazendo alguma coisa com meu corpo,

ou abrindo a boca para alguém colocar uma comida na minha boca e aí eu abro a boca e percebo “eu estou abrindo a boca”.

**MAR YAMMH** – Você tem em essa consciência de que está sonhando quando acordado?

**JOÃO VICENTE** – É. Exatamente. E acontece muito isso. E não sei se eu já falei, não me lembro de ter falado ainda, mas é isso, quando eu fecho os olhos, aparece um mundo muito mais complexo e real e mais cheio de camadas e de cheiros...

**MAR YAMMH** – E você sente que esse mundo também lhe inspira? São várias fronteiras que o corpo faz entre o que a gente chama de vigília e o que a gente chama de sonho... Habitar essas fronteiras cria uma abertura poética para você? Gera uma inspiração no dia a dia, para sua criação, para sua fruição, indo ao encontro das potências?

**JOÃO VICENTE** – Sim, geralmente nesse espaço entre a vigília e o sonho é o momento em que eu tenho ideias. E aí, eu tenho ideias ou visões e alguma coisa que me alimentam artisticamente, assim, de pensar alguma coisa, de querer alguma coisa, alguma ideia, isso tem muito...

[SILÊNCIO]

Te respondi?

**MAR YAMMH** – Sim. Eu que fui para o outro lado da fronteira, eu acho...  
[RISOS] Essa relação do sonho abre para as complexidades e multiplicidade da vida...

**JOÃO VICENTE** – É. Aparece tudo, aparece a sua imaginação, as suas lembranças, os seus desejos... é uma mistura muito louca.

**MAR YAMMH** – É um marzão.



**JOÃO VICENTE** – É um mar. É um maremoto, assim.

**MAR YAMMH** – É um maremoto, depende de como está a maré, né?  
[RISOS]

**JOÃO VICENTE** – É, às vezes mais calma, às vezes vem um mundo inteiro, assim... Vêm coisas muito reais.

**MAR YAMMH** – Você sonha com o mar?

**JOÃO VICENTE** – Eu sonho com a vida, com as minhas experiências, com o que eu... com o que eu gostaria que fosse. Ao mesmo tempo, têm muitos fantasmas, medos e frustrações, essas coisas do humano...

**MAR YAMMH** – Eu fiquei pensando na sua relação com o movimento... você na peça diz que a inércia não existe e que quanto mais próximos da imobilidade, outras percepções de movimento se fazem, como corpo, mas como percepção do movimento. Por exemplo, a gente está conversando aqui e essas árvores estão se movendo... e desde a sensação de mar, da inseparabilidade, quando os galhos e plantas se movem lá fora, nós em alguma medida nos movemos também aqui dentro. Como se dá essa relação para você nesse momento?

**JOÃO VICENTE** – É que eu falo que sempre fica um movimento ali, por baixo, um movimento intrínseco, que eu falo que nós somos filhos do tempo e tempo é movimento. Então, o movimento é anterior ao corpo, o movimento é a causa do corpo. Então, você pensar isso é muita coisa, sabe? Não é o corpo que gera o movimento, é o movimento que gera o corpo. Você e o corpo é um resultado do movimento. Então, não existe a inércia. Não existe.

**MAR YAMMH** – E quando você estava no palco, como é que era a sensação do seu corpo em movimento?

Entrevista com João Vicente sobre a peça “A Ilha do farol”



João Vicente na peça “A Ilha do farol”

Crédito da foto: Clarice Lissovsky

Apresentação no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro - novembro de 2022.

**JOÃO VICENTE** – Nervoso, ao mesmo tempo atento e tentando lutar contra a minha falta de fôlego. E tentar colocar o som das minhas palavras... ah, eu acho que é a mesma sensação que eu sempre tive no palco, sabe? Mas com essa característica agora... de que eu estou nessa condição. Mas é aquilo que eu te falei, é uma expressão do presente. É o presente e eu fico grato por isso, de poder me colocar assim no palco, é uma realização para mim. Eu fico muito feliz, assim, e, ao mesmo tempo, tem todas as dificuldades e é frustrante e é decepcionante. Eu vejo, consigo ver o valor que isso tem e aí eu me sinto bem. É gratificante... o momento que você entra em contato com a plateia, para o ator, é tudo. E o ator nessa condição... para mim melhorou muito mais o meu trabalho, sabe? Então, eu fico muito feliz. E acho que a plateia também, né?

**MAR YAMMH** – Sim. As pessoas, pelo menos as que estavam ao meu redor, ficaram movidas e ponto. Para onde, de que forma, se elas vão negar o que presenciaram, se elas vão sentir profundamente, já não sei... Mas, elas são movidas e isso é muito potente...

**JOÃO VICENTE** – É. Estar junto... e a gente como geração... e ter um corpo como o meu, né? E essa possibilidade de estar no teatro e dispor isso é um privilégio... então, que bom! Eu fico feliz de ser um meio pra isso, sabe?

**MAR YAMMH** – Sim, com certeza.

**JOÃO VICENTE** – É mais um aliado que a gente tem nessa luta.

**MAR YAMMH** – Essa luta por uma mudança mais profunda de imaginários, percepções... Então, eu acho que foi importante para nós escutar que você tem recebido a ELA como um presente. Você multiplicou esse presente ali no teatro e nos convocou às complexidades da vida, sair “das tolices”, como você mesmo disse. E nesse sentido, também, nos provocou a reconhecer que estamos bastante perdidos dentro das leis humanas, achando que temos que resolver tudo por essa via. Onde ficam todas as bordas do mundo? E quando você abre a sua experiência no lugar da profundidade do encontro com o fundamental da complexidade da vida, reorienta muita coisa. Então, queria agradecer.

**JOÃO VICENTE** – Obrigado, você falou coisas boas sobre as experiências.